

Jornal

If it walks like a duck and it talks like a duck it's a duck*

Caldas da Rainha, 2021

Distribuição Gratuita

Edição #1

EDITORIAL

O **J**ornal, *if it walks like a duck and it talks like a duck it's a duck* é uma publicação periódica sobre livros de artista e edição independente, é dedicado ao estudo e à divulgação da edição de autor, fomentando a colaboração entre artistas, editores e investigadores, estudantes e professores, que se debruçam sobre estes objectos. A origem do Jornal, tem como referência dois projectos editoriais desenvolvidos em escolas de referência, como o *Journal of Artists' Books*¹ (ed. Columbia College Chicago) e *Sans Niveau Ni Metre*² (Cabinet du Livre d'Artiste/Universidade Rennes 2). A publicação dos três primeiros jornais está a cargo de Isabel Baraona, que definirá os temas das chamadas de trabalho, endereçará alguns convites e organizará os materiais recepcionados para a revisão entre pares, tarefa levada a cabo pela comissão científica composta por Ana João Romana, Catarina Leitão e Susana Gaudêncio. Abraçamos a diversidade de interesses e abordagens, e sabemos o quão importante é dar voz a um alargado leque de projectos editoriais, portanto os números seguintes serão da responsabilidade de outra colaboradora, ainda por definir. O layout integral do Jornal foi desenhado pela Nayara Siller a.k.a Animal Sentimental, pois apostámos em produzir um objecto gráfico *bom de manusear*, isto é, com um formato agradável, impresso em papel de qualidade. No passado mês de Junho abrimos o Instagram @jornal.itsaduck e começámos a introduzir conteúdos em <https://jornalitsaduck.wordpress.com>, sendo que o Jornal o, um número excepcional, já está integralmente disponível para consulta. São diversas as razões que nos levam a disponibilizar graciosamente os conteúdos online e não se prendem apenas com as restrições do actual contexto pandémico: o Jornal é financiado pelo Lida – Laboratório de Investigação em Design e Arte e pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (UIDB/05468/2020); e existindo no contexto de uma escola, para além dos 250 exemplares impressos e de distribuição

gratuita, queremos que exceda fronteiras geográficas e temporais. Mesmo que os 250 exemplares esgotem o Jornal ficará acessível online, para outros investigadores e futuros alunos da ESAD.CR ou de qualquer outra instituição de ensino.

O tema da chamada de trabalhos -artigos e imagem- para este número está relacionada com a dimensão política do acto de publicar. Se publicar é tornar público, esse gesto do eu para o colectivo tem inevitavelmente uma dimensão política, a mostra e circulação de uma obra afirma ou questiona a natureza da relação ética e poética que *eu* estabeleço com o mundo. Dado o tema pareceu-nos essencial convidar a artista e editora Isabel Carvalho para escrever sobre a revista LEONORANA, projecto editorial que muito admiramos. Convidámos ainda Joana Nascimento que em *Com duas pedras na mão* – os livros de artista na educação artística”, relaciona a prática artística com o seu trabalho enquanto educadora. A comissão científica do Jornal seleccionou, por método de revisão cega entre pares, o ensaio “Poesia como arte insurgente” de Amir Brito Cador, artista, professor-investigador e fundador da Coleção Livro de Artista da Universidade Federal de Minas Gerais, no Brasil. A imagem das páginas centrais responde a uma chamada de trabalhos especificamente direcionada à comunidade académica da ESAD.CR e intitula-se “looking at yourself being yourself” (2021) de Romie, aluna finalista do curso de Mestrado em Artes Plásticas, que nos últimos anos tem desenvolvido um complexo projecto entre auto-retrato e auto-representação.

A chamada de trabalhos para Jornal, *if it walks like a duck and it talks like a duck, it's a duck #2* incide sobre auto-edição, autobiografia e as múltiplas narrativas de si... até muito breve, quack!

Isabel Baraona

LEONORANA: O GÉNERO DO PROGRAMA

A convite das editoras deste novo jornal escrevo sobre a revista LEONORANA, que publico desde 2016, começando por citar o nosso programa cuja função é naturalmente apresentar as nossas intenções e que pode ser lido nas primeiras páginas de todos os números. A longa citação justifica-se porque aqui será explorada de modo sucinto precisamente a questão do programa:

A palavra que dá título a este projeto de revista deve a sua origem ao “Livro III - LEONORANA (1965-70): Trinta e uma variações temáticas sobre o mote de um vilancete de Luís de Camões”, de Ana Hatherly, publicado no livro *Um calculador de Improbabilidades* (Quimera, 2001). Este projeto assume-se como uma direta homenagem à autora e retoma, atualizando, as preocupações centrais da sua obra no que diz respeito ao estudo e à prática experimental da relação de complementaridade entre as linguagens verbal e visual, do jogo combinatório e da vertente lúdica do conhecimento, bem como da sua transmissão. Pela sua extensa prática artística visual, literária e académica, Hatherly simboliza a importância que a investigação tem na prática artística e no modo como esta é encarada como conhecimento (veja-se, por exemplo, o trabalho de investigação histórica no âmbito da poesia desenvolvido pela autora). Ainda que, em certos circuitos, a validade desta abordagem pareça hoje evidente, continua a ser imprescindível reforçar a ligação da investigação com a arte e o entendimento da arte como forma de conhecimento. Refiro-me mais concretamente à investigação que tem por base a criatividade e o desejo de conhecimento, bem como da sua divulgação à comunidade artística e civil. Assim, esta revista pretende apresentar formas de investigação levadas a cabo por artistas (e criativos em geral, no sentido em que usam a criatividade nas suas áreas de trabalho) que, na sua prática e pelo seu percurso, fortaleçam esta presença da investigação e assumam a expressão artística como uma

¹ <https://journalofartistsbooks.org/past/>

² <https://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/incertain-sens/journal.htm>

forma de conhecimento específico. Neste sentido, é com alguma segurança que se poderá assumir esta revista como um espaço aberto, de debate, de confronto de ideias, práticas e estratégias, também de ensino e de aprendizagem.

Acrescenta-se ao citado que cada número da revista é temático e é sempre editado em parceria com um ou mais convidados para assegurar o desenvolvimento metodológico específico ao tema. O corpo editorial tem sido, portanto, variável: Luísa Mota coeditou o primeiro número, dedicado às “Diets”; Sónia Neves e Tania Espinoza, o segundo, subordinado ao tema “Famílias”; Ana Carvalho foi a convidada do terceiro, sobre “Climas”; e Catarina Rosendo foi corresponsável pelo quarto, dedicado ao “Cuidar”. A participação da *designer*, Márcia Novais, está, desde o início, aliada às várias decisões que são tomadas, considerando-se de grande importância para o desenvolvimento dos conteúdos. Pois também ela desenvolve trabalho de investigação ao aprimorar o *design* da revista de forma a responder ao tema de cada número. De igual modo também os colaboradores, ensaístas, escolhidos para abordarem o tema, participam na discussão geral da revista quando o diálogo (que se pretende que seja desafiante) sobre o seu ensaio em particular é encetado. Assim, quando me refiro a este projecto de revista faço-o normalmente no colectivo porque, ainda que o meu papel seja o de direcção editorial (supervisionando o processo da sua concretização até à sua materialidade impressa), este é resultado de inúmeros diálogos e colaborações, dos quais resultam frequentemente mudanças significativas. É certo que incorporo a LEONORANA como parte do meu trabalho artístico, mas, desde o início, assumi-o por completo como um projecto colectivo, de cariz colaborativo, através do qual simultaneamente me cruzo com e participo de outros percursos artísticos e profissionais. Mas para melhor completar a descrição do ecossistema da LEONORANA faltaria ainda aqui juntar o papel do público leitor que, por vezes, sai do anonimato para nos enviar uma nota crítica. Este *feedback* acaba por nos resgatar de uma prática que tende a ser isolada (circunscrita a um colectivo formado a cada número da revista) ao darmos por terminado o trabalho na publicação — apesar desta prosseguir pelos trâmites normais de distribuição e venda. É também esta crítica que nos permite avançar para o próximo número, a adaptá-lo, e a ver com outro olhar todos os números antes publicados. Certamente que uma revista, enquanto objeto tornado público, vive da nossa confiança editorial na pertinência do que publicamos, mas também da sua/nossa relação com o público leitor. Admitimos, por isso mesmo, que a interacção com a crítica, como razão reflexiva, e até a sua eventual incorporação nos próprios conteúdos da LEONORANA, nutre o projecto. Ora foi exactamente na preparação de um artigo crítico para um jornal, já no quarto



número da revista que fui, pela primeira vez, questionada sobre o programa da revista. Ao contrário do que esperava, as questões levantadas pelo autor do artigo não se dirigiam às orientações programáticas já expostas e repetidamente impressas em cada número — a homenagem a Hatherly, a investigação na prática artística, a relação entre linguagens, etc. Na realidade, o problema parecia ser o de não haver nada claramente expresso nas orientações programáticas que justificasse o facto de a revista ter tido até ao momento uma participação maior, em termos numéricos, de mulheres (editoras e autoras). Por outras palavras, o facto de haver uma presença significativa de autoras do sexo feminino na revista parece ter suscitado a expectativa de que os conteúdos da revista fossem totalmente determinados por essa circunstância. Imagino que esta pergunta tenha resultado também de uma associação directa entre o género (e o sexo) do grupo de trabalho da revista e o género da própria LEONORANA; por isso, a única resposta que me pareceu adequada foi a de que preside ao projecto da revista o apreço pela investigação e pela experimentação a todos os níveis. De facto, uma simplificação programática, concretamente ancorada no género de objecto gráfico em que a LEONORANA se enquadra (e não no género das pessoas que nela trabalham) leva-me a dizer que o género da “revista” — enquanto publicação relativamente efémera, mutável, em processo — e o do “ensaio” — tão próximo do pensamento especulativo — são géneros experimentais de natureza complexa. Tal, é para mim extensível a tudo a que remete para “género”. E se também a “géneros” me refiro com frequência a propósito da LEONORANA por facilidade comunicativa, é com o intuito de os ensaiar para os explorar, problematizando-os, mas

sem neles me deter nas suas coerências. Não é por outra razão que a LEONORANA espelha uma complexidade de sujeitos e das suas identidades, de temas e de conteúdos, de processos e metodologias, e tem como foco principal a investigação na prática artística, promovendo a análise de objectos culturais que tratem de questões consideradas por todos importantes, mas insuficientemente reconhecidas e debatidas publicamente. Porém, “género”, seja ele literário, editorial, humano ou relativo à construção de categorias sexuais, tem servido quase sempre para marcar, dividir e hierarquizar, e foi historicamente usado para assinalar diferenças (no sentido negativo) e, frequentemente, para as desqualificar. Na minha experiência editorial, académica e artística, deparo-me repetidamente com uma grande divisória entre o especializado e o legítimo, e o não especializado e ilegítimo, historicamente associada à definição de géneros. Em algumas ocasiões, procurei deter-me sobre questões de género e sobre a categoria de mulher no âmbito da edição, mas, creio que — e é importante notar — presidem aqui motivações distintas. A par de muitas outras experiências editoriais que desenvolvi, fui sentindo uma forte necessidade de tomar conhecimento de projectos empreendidos por mulheres editoras (assim como por outras categorias sociais silenciadas e ostensivamente despromovidas de adquirirem qualquer significado cultural) e ainda não me canso de as procurar nos meandros da história da edição pelo contributo que trouxeram ao âmbito do conhecimento público. Natália Correia é, para mim, disso exemplo: mesmo depois de ter enfrentado um processo judicial pelas suas escolhas editoriais, ainda assim decidiu publicar em 1972, *Novas*

Cartas Portuguesas, das chamadas “Três Marias” (Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa). Consciente dos riscos que corria ao fazê-lo, Natália Correia não deixou de apoiar, contra tudo e contra todos, uma obra que se debruçava sobre a guerra colonial, a condição da mulher numa sociedade patriarcal asfixiante, a emigração portuguesa, o reclamar da sexualidade, enfim, a simples existência de um corpo. Sei que recorro a uma categoria social, cultural e historicamente marcada pela opressão que se desejaria ultrapassada, mas penso que é importante reconhecer que estas mulheres escritoras foram publicadas por outra mulher. De outro modo muito possivelmente não teriam sido trazidas a público as *Novas Cartas*. Este caso demonstra uma solidariedade extremamente necessária e uma reunião de objectivos comuns na luta por uma existência com significado, para além de espelhar o mútuo reconhecimento da qualidade das intervenientes. Por esta razão, uma contagem retrospectiva feita a partir da categoria de mulher tem ainda pertinência porque visa compreender e valorizar os esforços empreendidos para dar espaço público a vozes reiteradamente deslegitimadas. Se ainda me parece profundamente importante o questionar-se a identidade de quem fala ou, neste caso, de quem publica, é porque é necessário dar a ouvir e a ler o que várias vozes têm a dizer a partir da sua diferença e complexidade. Hoje, o trabalho de edição que pretende ser pertinente ainda leva a que se corram riscos e que se ouse publicar o que de outro modo nunca seria publicado. Mas julgo, porém, que tais ousadias já não podem seguir as mesmas estratégias, nem remeter para as mesmas questões abordadas de modo expectável, tendo que prever já micro-processos de silenciamento exercidos, bem mais subtis, que exigem muito atentas e cuidadas reflexões. É certo que o cenário editorial (e principalmente o da pequena edição) tem mudado e tem-se apresentado muito diverso; todavia, como tem sido manifestado por muitos dos implicados na edição e publicação (editores, autores, etc.), parece que o problema não é já tanto o de publicar, mas o de superar as mais recônditas hierarquias de valorização que se estabelecem entre o que é ou não reconhecido com legitimidade para existir e afirmar a sua existência. Neste curto trajecto em torno da questão levantada sobre o programa vale a pena ainda dizer que a LEONORANA partiu de uma experiência situada em circunstâncias específicas, a qual moldou a minha perspectiva pessoal, mas que se abriu e se abrirá a uma pluralidade de outras perspectivas que se entrelaçam, sem dúvida, em torno de uma maior consciencialização feminista, enquadrada nos problemas actuais com os quais este movimento tem vindo a confrontar-se. Pois, ainda que o programa inicial não o explicita, a LEONORANA é, neste sentido, uma revista comprometida.

Isabel Carvalho

PEDRA-PAPEL-ÁGUA, OS LIVROS DE ARTISTA COMO LUGARES DE ENCONTRO

No âmbito da produção artística, os livros concebidos por artistas no início dos anos sessenta do século XX posicionam-se por direito próprio, enquanto propõem um campo expandido para a existência do livro. O livro de artista assume uma potência desestabilizadora do conceito de livro e de leitura convencionais, diz-nos Guy Schraenen¹. Considerando o livro de artista desde esse período, desenvolve-se uma investigação intitulada *Livro de artista (lugar e veículo): o campo comum entre arte e educação*², que situa o livro no centro da experiência educativa. Mais do que acolher a autoridade do livro, importa a consideração de uma metodologia que questione relações possíveis entre nós, o objeto, e a proposta que ele carrega.

Neste artigo, procura-se indagar os livros de artista enquanto lugares de encontro - de aproximação relacional corpo-objeto-matéria-espaco, para refletir sobre o potencial campo expandido da leitura proposto pelos seus autores, articulando ainda, prática artística, educativa e investigativa.

Como pode o livro de artista constituir-se como um lugar de encontro?

No desenvolvimento do trabalho com livros de artista, surgiu a oportunidade de colaboração no projeto *Memória Líquida - Interseções entre fotografia, curadoria e edição* de Francisco Varela, em desenvolvimento no âmbito do Mestrado em Museologia e Curadoria da FBAUP. A colaboração materializou-se na participação em *Entre Arquivo e Publicação: Um Workshop Líquido* dinamizado por Paula Roush / msdm studio [mobile strategies of display & mediation]. O foco do workshop é a cocriação de uma publicação coletiva impressa, em formato caixa-livro, designada por *Liquid Memories* onde participam vinte e três artistas, editado por msdm studio, London, 2021. Cada artista, com diferentes níveis de envolvimento, aborda um conjunto de arquivos fotográficos, experimentando, combinando e partilhando estórias da água e processos que dialogam com o conceito de liquidez sob múltiplas perspectivas. Durante o processo editorial para a publicação foi possível reunir numa exposição coletiva *Trabalhos Líquidos e Ferricans*³, de Francisco Varela,

¹ Schraenen, G. [2015]. *Ulises Carrión. Dear reader. Don't read*. Madrid: MNCARS.

² Investigação desenvolvida com o apoio financeiro da Fundação para a Ciência e a Tecnologia – FCT, no âmbito do Fundo Social Europeu da União Europeia e do Programa Operacional Regional Norte, Portugal 2020.

³ Programada no âmbito do 8º EPRAE, Encounter on practices of research in arts education, a exposição esteve patente ao públi-

Joana Nascimento e Maria João Ferreira, apresentada na Galeria Cozinha da FBAUP, no Porto. A exposição pode ser encarada como uma instalação do livro em campo expandido, que inclui imagens, ensaios, objetos, materiais do *Workshop Líquido*, livros de artista (dos participantes), arquivos fotográficos (institucionais e pessoais), jerricans e águas recolhidas no Porto, lançando o mote para o encontro presencial de metodologias líquidas que haviam sido desenvolvidas em contexto *online*, imposto pela demanda de isolamento social no início do ano de 2021.

Para a investigação em curso, a colaboração em *Memória Líquida* criou estímulo para expandir a força expressiva, concetual e material da água bruta, numa atividade exploratória dos caminhos da água na cidade do Porto, das suas pedras gráficas, e dos papéis (arquivos fotográficos, documentos impressos, folhas escritas de diário, entre outros). Este estímulo alimenta a produção artística pessoal, mas também abre premissa à experimentação em encontros educativos a partir dos processos e livros gerados. Para refletir em torno do trabalho desenvolvido, proponho como ponto de partida a expressão *Pedra-Papel-Água*, que é uma variação do jogo popular *Pedra-Papel-Tesoura*. Com um caráter laboratorial, experimentam-se possíveis relações entre os elementos pedra, papel e água. No entanto, se no jogo popular *Pedra-Papel-Tesoura* a pedra ganha à tesoura, amassando-a, a tesoura ganha ao papel, cortando-o, o papel ganha à pedra, embrulhando-a, na experimentação com os livros de artista estas forças hierárquicas de uns elementos sobre os outros tornam-se menos evidentes. O elemento água entra no jogo substituindo a tesoura, exprimindo o seu potencial transformador no encontro com os outros elementos: a água amacia a pedra, fragiliza o papel, mas é também conformada pelas arquiteturas subterrâneas nas ruínas de granito da cidade do Porto, é retida nos arquivos em papel, etc. Assim, *Pedra-Papel-Água* serve para pensar o referido encontro corpo-objeto-matéria-espaco, de um modo experimental na conceção de livros.

No projeto sobre o qual se pretende refletir neste artigo⁴, os livros por mim criados, aproximam-se aos registos fotográficos e às descrições narrativas que pontuam o documento de 1909, *Contribuição para a Higiene do Porto*, de J. Bahia Júnior, disponibilizada pelo Arquivo das Águas do Douro e Paiva. Acentua-se, desde logo, a urgência higienista

co entre 19-24 de maio de 2021

⁴ Jogo para duas pessoas. Os elementos pedra, papel e tesoura são representados por gestos da mão, feitos aos mesmo tempo pelos participantes, estabelecendo-se uma hierarquia predefinida de forças entre os elementos.

⁵ Algumas questões abordadas neste artigo, surgem de uma comunicação no âmbito 8º EPRAE, *Encounter on practices of research in arts education*, em 21/05/2021, na FBAUP, Porto.



que é o âmago do documento, do início do século XX, que intersecta a precipitação no regresso ao ímpeto higienista atual, no contexto da pandemia no século XXI. Na relação com a cidade, interessa o resgate de ruínas de lugares de água que fui habitando e das narrativas que fui colecionando em torno das pedras, corpos que são tocados pela água, envolvendo paisagem e memória. Deste modo, do referido documento, uma seleção de nove fotografias foi trabalhada com fotografias do arquivo pessoal, por processos de colagem digital. No livro *pedra líquida / água bruta / escrita afluyente* dispõem-se fotografias intercaladas: 10 páginas com as colagens e 12 páginas com fotografias digitais da autora tiradas entre 2015 e 2021 no Porto. A sequência contínua das imagens em *leporcello*, tem no verso 26 páginas de diário de folhas marmoreadas, escritas ao longo do processo de criação do livro. Os cartazes com duas pedras na mão e *percurso marmoreado* envolvem-se com a ação performativa e a ideia presente nos arquivos fotográficos de que a água nasce da pedra, convocando água e corpo para esses encontros com diferentes materialidades. Em *o princípio é igual* combina-se numa zine de quarenta páginas, fotografias a preto e branco marmoreadas com tinta branca, preta e dourada, em água do Porto.

Estes livros configuram encontros de diferentes naturezas, fluem entre a construção do livro num coletivo de artistas e a desconstrução do livro num grupo com crianças. Embora estes livros sejam construídos sem propósitos educativos, essa característica não diminui a sua propensão para fomentar o pensamento crítico com impacto no desenvolvimento de narrativas significativas para a mudança das estruturas ideológicas do sistema artístico e educativo.

A experiência de encontro com crianças que se procura no âmbito da educação artística, compreende um impulso para fazer, mexer, cheirar, comer, ouvir, ver, onde se experi-

menta melhor o chamado mundo sensível. Valoriza o potencial exploratório do livro, individual e coletivamente. O tempo que serve o fazer de um livro, é um tempo que se consagra a uma "conversa" com rastros de memórias, restos de paisagem, é um tempo de passagem que nos serve e não que se serve de nós. Espera-se também que seja um processo aberto que vai lidando com uma inquietude que não se extingue.

Começamos a construir a partir de segredos. Há o que as crianças me podem dizer e contar, mas também há tudo o que não pode ser dito nem revelado (como em qualquer relação humana). Durante o período de confinamento gerado pelas medidas de contenção da pandemia, com as crianças trabalhava-se para que a rotina se torne intimidade, no sentido de uma inquietação, uma incerteza que reclama experimentação. Os livros esses, nascem dos encontros dos lugares que habitamos. Convém, neste processo, estar por dentro da economia e das rotinas da casa, ou do lugar (onde se está confinado ou não) onde se podem gerar redescobertas entre imagens, matérias, sensações. É necessário sermos amadores, na construção de narrativas de nós mesmos.

No encontro com o grupo de crianças, o livro de artista não impõe uma linguagem discursiva, mas serve de mediação entre o indivíduo e a (sua) realidade. O debate da intimidade através dos livros está em estreita relação com experiências primordiais do artista com a sua obra, da criança com o seu crescimento, em ambos os casos há ficção e realidade num campo expandido de leitura. O encontro educativo visa perspetivar a consciencialização deste espaço de intimidade, cuidando da sobrevivência daquilo que é intrinsecamente incompreensível, daquilo que se expressa sem comunicar. A infância não é uma coisa de crianças; a intimidade não é uma coisa de adultos. A partir de João dos Santos⁶,

⁶ Santos, J. [1991]. *Ensaio sobre educação II – O Falar das Letras*. Lisboa: Livros Horizonte.

aproximam-se os devires da infância e das intimidades. Acompanha-se Alan Prout⁷ na assunção que crianças e adultos devem ser vistos através da multiplicidade de devires em que todos estão incompletos e dependentes. Assim, pretende-se construir com crianças, desde os anos em que, obrigatoriamente, iniciam o seu longo percurso em instituições educativas, um espaço para pensar ética e esteticamente os devires.

A relevância da experiência de encontro com o livro, da ação com a sua materialidade, coloca em diálogo a especificidade da conceção e produção do livro de artista e da apropriação dos livros-objeto para situações educativas, abrindo um enquadramento novo para pensar o livro e a intimidade. O conceito de *intra-ação*, avançado por Karen Barad, é pertinente para pensar esta abordagem: "A noção usual de interação pressupõe que existem entidades cuja existência é individualmente independente ou agentes que preexistem uns aos outros. Pelo contrário, a noção de *intra-ação* arruína o sentido comum de causalidade. (...) Indivíduos não preexistem como tais, mas sim materializam-se na *intra-ação*."⁸

O contato direto das crianças com os livros de artista convoca a desativação da hegemonia do gesto, do corpo, do espaço, da matéria, da ação, da própria ideia de leitura. A experiência inventiva das leituras expande-se, integrando a hipótese de que os indivíduos só existem enquanto fenómenos (relações materializadas / materializantes particulares), a sua reconfiguração contínua é uma pequena parte de um emaranhado de outras tantas relações com outras matérias. Neste sentido, Pavel Büchler adianta-nos que o "(...) *Livro de artista* pode ser visto como uma arte de ação, uma espécie de happening ou teatro, considerando a situação em que o trabalho é experienciado, e que exige a participação do leitor."⁹ Isto é, parece veicular uma performance relacional, íntima na escala, cuidando dos gestos e processos na produção de livros coletivamente convocando o corpo para o exercício intelectual, o conjunto de valores estéticos, sociais, culturais, suscitados na relação que cada um vai estabelecendo, e como constrói uma conversa em torno dessa relação.

O livro de artista é pensado como lugar de encontro, partindo do trabalho enquanto artista, educadora, investigadora, que reflete sobre a experiência de construir o livro num coletivo de artistas e a experiência de des-

⁷ Prout, A. [2005]. *The Future of Childhood. Towards the interdisciplinary study of children*. London, New York: RoutledgeFalmer.

⁸ [tradução livre, Barad, 2012: 77]

Barad, K. & Kleinman, A. [2012]. [Entrevista Transcrita] *Intra-Actions*. *Mousse Magazine*, 34. [76-81].

⁹ [tradução livre, Büchler, 1986: 30]

Büchler, P. [1986]. *Turning Over The Pages: Some Books In Contemporary Art*. Cambridge, England: Kettle's Yard Gallery.

construir o livro com crianças. Pretende-se expor dois compassos de tempo que se imbricam e que assumem idêntica relevância para a investigação de doutoramento em curso.

Voltando à questão, de como pode o livro de artista constituir-se como um lugar de encontro, este artigo propõe algumas possibilidades. Desde logo, as características do processo colaborativo iniciado no *Workshop Líquido* com vista a criação de uma publicação conjunta. Iniciado num momento adverso a quaisquer reuniões para além das estritamente necessárias, os encontros regulares de artistas, interessados na partilha e debate das suas práticas, produziram uma possibilidade de aproximação, reivindicando um espaço dinâmico e realizando um campo comum para as suas produções, os seus livros. Por outro lado, o distanciamento social imposto lançou mais um desafio à pesquisa baseada na prática, centrada nos livros de artista, no trabalho educativo com crianças. Os modos de fazer investigação académica, as experiências que se podem imaginar no interior das contingências que a envolvem em incertezas inesperadas da crise pandémica mundial, obrigam a alterar procedimentos habituais. O valor experiencial dos procedimentos, a importância dos gestos de pequena escala e a necessidade de construir a intimidade, mantiveram a sua pertinência. Assim, os livros de artista constituíram-se lugar e veículo de reflexão sobre os devires da infância, intimidade e materialidade, legitimando-se nos diferentes encontros que motivam, voltados para o presente.

Joana Nascimento

POESIA COMO ARTE INSURGENTE¹⁰

Resumo

Um panorama dos aspectos políticos associados ao ato de publicar, desde os vínculos históricos com os panfletos e os protestos na década de 1960 até os fatores sociais e econômicos, como o acesso aos meios de produção e as formas alternativas de distribuição. O texto destaca alguns artistas e editoras da América Latina que, apesar de seu importante papel na história dos livros de artista, receberam reconhecimento tardio dos museus e críticos de arte.

Os livros de artista, desde sua origem na década de 1960, são acompanhados por debates sobre a democratização das obras de arte, pela ideia de uma

¹⁰ O título do artigo é uma homenagem ao poeta beat Lawrence Ferlinghetti [1919-2021], que criou a livraria e editora City Lights e resistiu por décadas contra as tentativas de censura. Seu poema apocalíptico, em forma de manifesto, foi traduzido e publicado no Brasil em uma edição pirata que eu comprei em uma feira de livros de poesia. Sua mensagem é cada dia mais atual.

forma de arte mais acessível e mais próxima do cotidiano. O interesse dos artistas pela publicação estava geralmente associado com a necessidade de comunicar mais diretamente suas ideias a outras pessoas, fazer a arte circular em outros circuitos, chegar em outras pessoas.

A pesquisadora Anne Moeglin-Delcroix (2015) aponta como antecedentes históricos dos livros de artista dos anos 1960 os panfletos políticos ingleses do século 17. De fato, conceitualmente os livros auto-editados por artistas estão mais próximos dos panfletos do que dos chamados *livres d'artiste*, os livros ilustrados por pintores e destinados a um grupo restrito de leitores. Mas existe outro antecedente histórico que é mais próximo dos livros de artista e costuma ser ignorado por alguns estudiosos, a chamada Revolução do Mimeógrafo após a Segunda Guerra (LUDOVICO, 2012). Os primeiros livros e revistas independentes dos poetas *beatniks* eram mimeografados, eles contribuíram para o surgimento do que conhecemos hoje como contracultura, primeiro por meio da literatura, depois por uma ética do "faça-você-mesmo" que se difundiu entre a juventude dos anos 1970. Ou seja, o acesso aos meios de produção foi responsável por uma revolução cultural.

As manifestações da arte conceitual na América Latina e no leste europeu nos anos 1970, chamadas de conceitualismo, são marcadas por questões políticas que não são tão evidentes na produção dos pioneiros artistas conceituais dos Estados Unidos e Europa, que estavam mais voltados para uma reflexão sobre a linguagem. O ambiente social e político era bem diferente, marcado por regimes autoritários, censura e perseguição, o que repercutiu também nos trabalhos desses artistas (FREIRE, 2015). Outra marca de distinção é a precariedade das produções, feitas em tiragens muito pequenas, muitas vezes impressas pelos próprios artistas utilizando fotocópias, o que inclui edições feitas clandestinamente, com máquinas e equipamentos emprestados de sindicatos e universidades. Diferente das publicações similares de seus colegas do hemisfério norte, a maioria dessas publicações não sobreviveu, algumas ainda existem em acervos de artistas e um número muito pequeno delas encontram-se em instituições públicas.

A política teve uma grande influência nas publicações de artista, seja de forma direta ou indireta. Após uma violenta repressão aos estudantes mexicanos em 1968, o casal de artistas Martha Hellion e Felipe Ehrenberg exilaram-se na Inglaterra. Em 1971, depois de comprarem dois duplicadores em um ferro-velho, criaram junto com seu amigo David Mayor a editora Beau Geste Press, uma das primeiras editoras não-comerciais especializada em publicações de artista (do outro lado do Atlântico já existia a Something Else Press, de Dick Higgins, desde 1963). Instalados em uma casa de campo com muitos quartos disponíveis, os artistas convidavam os amigos interessados em publicar seus traba-

lhos a passarem uma temporada como hóspedes, pelo tempo suficiente para aprender a operar o equipamento e produzir o próprio livro.

O surgimento das publicações de artista, abrangendo cartazes, revistas, panfletos, discos e livros, aconteceu simultaneamente à constituição de uma comunidade internacional que hoje é conhecida como *Mail Art* ou Arte Correio. A rede foi a principal forma de distribuição dos livros de artista, eles não eram apenas comercializados, mas também eram trocados com outros artistas. Pelo seu formato modesto, despretensioso, o preço acessível e a troca constante entre os artistas, podemos dizer que uma parte desta produção hoje em dia se confundiria com o que conhecemos como zines, apesar de serem chamados apenas de livretos ou pequenos livros por seus autores. A rede de arte correio contribuiu para que a circulação de informações e ideias ocorresse mais rapidamente, modificando a estrutura metrópole-colônia, em que a arte dos países periféricos era considerada uma imitação do que era feito nos grandes centros. Não fazia mais sentido essa distinção, pois os artistas estabeleceram uma via dupla, o que era feito pelos artistas do hemisfério sul era tão importante, tão inventivo ou experimental quanto o que era feito por seus colegas do hemisfério norte.

O espírito de rede foi fundamental para a produção e a circulação das revistas publicadas por artistas. Com frequência os colaboradores de uma revista tornaram-se depois editores de outra publicação, como se observou nas revistas brasileiras no período de 1956 a 1988 (Cador, 2020). Nas revistas de artista, como *Arte em São Paulo*, *Malasartes*, *Real Life*, *Avalanche* e outras, os textos críticos eram assinados pelos próprios artistas, em comunicação direta com o público.

A arte correio mudou o foco do que tradicionalmente chamamos "Arte" por um conceito amplo de "cultura", pois um projeto de arte correio incluía a participação de dezenas de pessoas, artistas e não-artistas, que respondiam a uma convocatória enviando trabalhos ou propostas, o que podia incluir poemas-visuais, cartazes, postais, livretos. Com o tempo, os artistas assumiram "a coordenação de um complexo sistema de atividades que ocorrem em uma realidade social", e passaram a incluir a organização e distribuição de sua obra como elementos da própria obra, criando o que Ulises Carrión chamou de estratégia cultural (2013, p. 130). A formação de comunidades de artistas ao redor das publicações é outra característica importante, o que resultou na criação de espaços de produção (Visual Studies Workshop, nos EUA), de comercialização, exposição e debates, criados por iniciativa de artistas ou gerenciados por artistas (Other Books & So, Printed Matter, Art Metropole). Os artistas promoveram ações e eventos, organizaram mostras e constituíram acervos particulares com exemplares de um tipo de produção que ainda não havia encontrado espaço em museus — Martha Wilson



e a Franklin Furnace em NY, Mauricio Nannucci e a Zona Archives na Itália, Guy Schraenem e o Archive for Small Press Publications na Bélgica. O reconhecimento e a valorização deste tipo de produção estão vinculados aos esforços contra a dispersão desses colecionadores pioneiros.

A opção pela publicação como forma de expressão parece garantir aos artistas maior liberdade para falar o que pensam, para abordar qualquer tema ou assunto, algo que pode não ser bem recebido em um espaço institucional do museu ou galeria se o que o artista tem para dizer desagradar patrocinadores, políticos ou membros da diretoria da instituição. Alguns livros de artista são pensados como plataforma de debates sobre questões sociais, abordam temas polêmicos, que incluem a luta pela igualdade de direitos das mulheres, a ação dos sindicatos e dos movimentos sociais pelos direitos dos trabalhadores, as denúncias de corrupção, os protestos contra a ditadura e a censura, o racismo e a violência policial.

A arte também pode ser uma forma de dar visibilidade a grupos minoritários, reafirmando seu direito à existência. A ação pode ter como resultado uma obra em particular, que contou com a participação de outras pessoas, ou pode ser um projeto editorial que tem como objetivo dar voz às pessoas, como acontece com as editoras *cartoneras*, formadas em parceria com cooperativas de catadores de papel. A primeira editora do tipo surgiu durante a crise econômica na Argentina em 2003 e depois espalhou-se para outros países da América do Sul. Tais editoras produzem obras de literatura com capa de papelão usado, pintado com guache pelos familiares dos catadores. Uma editora *cartonera* pioneira no Brasil, a Dulcineia Catadora criou uma coleção de livros de artista, alguns deles produzidos em parceria com pessoas da cooperativa.

A figura do artista-editor hoje em dia é comum, pois a maioria dos livros são auto-publicados. Uma parte dos artistas mais jovens parece preferir este caminho para garantir sua autonomia. Vejo isso também como resultado de um conjunto de fatores, entre os quais a facilidade de acesso a computadores e programas de edição, as impressoras domésticas e serviços de impressão sob demanda. Algumas vezes publicar livros é só mais uma forma de pagar as contas, enquanto para outros artistas a publicação é pensada de fato como uma atividade artística, mesmo quando ele publica livros de outras pessoas. O mexicano Damián Ortega, por exemplo, criou uma editora sem fins lucrativos chamada Alias que publica obras em espanhol que podem contribuir para a formação de jovens artistas mexicanos e que ainda não haviam sido traduzidas. O conjunto dos livros da editora Alias é um projeto de “escultura pública” (VALLÉS, 2012, p. 56) ou “escultura social”, os livros possuem todos o mesmo formato, a coleção não faz distinção entre livros de artista e livros sobre arte e inclui um volume de entrevistas com John Cage,

uma monografia sobre Cildo Meireles, um catálogo de exposição sobre performance e até *Grapefruit* de Yoko Ono. As traduções são feitas por artistas amigos e as fotografias originais foram substituídas por desenhos, para evitar problemas com direitos autorais de imagem. Os livros são impressos em papel ordinário e vendidos a preço de custo.

A publicação pode ser um meio para conhecer outros artistas que tenham afinidade com seu modo de pensar, pode também ser uma maneira de compartilhar conhecimento (FISCHER, 2014). Criado em Chicago em 1998, o coletivo Temporary Services é formado por Brett Bloom e Marc Fischer, que produzem exposições, eventos, projetos e publicações. Para eles, é irrelevante a distinção entre a prática artística e outras formas de criatividade. Em 2008 começaram a Half Letter Press, o braço editorial de suas atividades, responsável pela publicação de mais de uma centena de zines sobre os mais diversos temas. Algumas publicações ficam disponíveis para baixar gratuitamente na página da editora, em uma demonstração de generosidade. Outro braço das atividades é o projeto Public Collectors, que reúne colecionadores que desejam compartilhar seus acervos particulares com pessoas interessadas, seja por meio da digitalização de livros, seja pela visita presencial em suas residências.

Nos últimos anos, artistas, editores e pesquisadores têm usado no lugar da expressão “livro de artista” a palavra publicação, mais abrangente e inclusiva, com a vantagem de evitar o fetiche que ainda é associado aos livros de artista. Esta mudança no vocabulário acompanha um deslocamento de interesse do objeto para a ação que o antecede e o sucede (GILBERT, 2016), de onde vem a expressão “Publicação como prática artística”, retomando uma ideia que já estava presente no início dos anos 1980 nas reflexões de Ulises Carrión sobre as estratégias culturais. É um entendimento de que um trabalho impresso tem uma função agregadora associada, que ele pode servir como pretexto para encontros, conversas, debates, pode funcionar como um nó em uma rede e ainda pode servir como estímulo para o surgimento de novas publicações.

Amir Brito Cador

Referências

CADÔR, A. B. (2020). Publicamos para encontrar camaradas. *ARS* (São Paulo), 18(38), 297 - 313. <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2020.164764>

CARRIÓN, Ulises. *El Arte Correo y el Gran Monstruo*. Archivo Carrión vol. II. México: Tumbona, 2013.

DWORKIN, Craig; Thurston, Nick; et al. *Faça ou Faça Você Mesmo*. Trad. Regina Melim. Florianópolis: par(ent)esis, 2018.

FISCHER, Marc. *Against Competition*. Chicago: Temporary Services, 2014.

FREIRE, Cristina (org.). *Terra incógnita: conceitualismos da América Latina no acervo do MAC USP*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2015.

GILBERT, Annette. *Publishing as artistic practice*. 2nd. ed. Berlin: Sternberg Press, 2016.

LIPPARD, Lucy. “Double Spread”. *Put About: A Critical Anthology on Independent Publishing*. London: Book Works, 2004.

LUDOVICO, Alessandro. *Post-Digital Print: The Mutation of Publishing Since 1894*. Eindhoven: Onomatopoe, 2012.

MOEGLIN-DELCROIX, Anne. “Pequenos livros & outras pequenas publicações”. Trad. Amir Brito Cadôr. *Revista-Valise*, Porto Alegre, v. 5, n. 9, ano 5, julho de 2015.

TEMPORARY SERVICES. *What Problems Can Artist Publishers Solve?* Chicago, IL, Auburn, IN, Temporary Services, 2018.

VALLÉS, Laura. entrevista a Damián Ortega. “Alias o las virtudes del apodo”. *Concreta - Sobre creación y teoría de la imagen*. nº 00, Otoño 2012.

FCT
Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia



**POLITÉCNICO
DE LEIRIA**
ESCOLA SUPERIOR
DE ARTES e DESIGN

**LI
DA**

FICHA TÉCNICA

Editoras: **Ana Romana, Catarina Leltão, Isabel Baraona e Susana Gaudêncio.**

Imagem Central: **Romle**

ISSN: **2184-884X**

Designer: **Nayara Siler a.k.a. Animal Sentimental**

Tiragem: 250 exemplares

Contacto: **Jornal.itsaduck@gmail.com**

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT - Fundação para Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto <<UIDB/05468/2020>>

*Lawrence Welner, *Books do furnish a room: Lawrence Welner on artists' books*, 1989. In, *Umbrella*, volume 13, n. 1, 1990.