

KRAFT

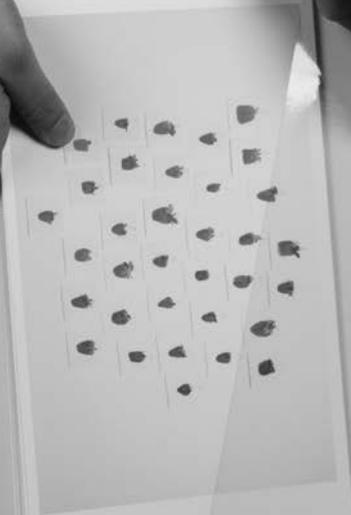
1

FALKE PISANO
b. 1928 Amsterdam.
Lives and works in Berlin.
Washed & Re-washed, 2009
Two-channel video,
13 minutes 49 seconds.
Courtesy of the artist, Ellen
Brugje Projects, Amsterdam.
Bakso/Herling, Paris, and
Hollybush Gardens, London.

JIMMY RASKIN
b. 1970 Los Angeles.
Lives and works in LA.
The Anatomist, 2009
Multi-media sculpture and video,
dimensions variable.
Courtesy of the artist
and Miguel Abreu Gallery, NY.

FRANCES STARK
b. 1967 Newport Beach.
Lives and works in LA.
Washed Upon a Highrise
Forma 1, 2009
Wearable fabric costume,
62 x 74 inches.
Forma 2, 2009
Collage on paper.
Dimensions variable.
All works courtesy of the artist
and Marc Foxx, Los Angeles.

ROSEMARIE TROCKEL
b. 1964 Scherm, Germany.
Lives and works in Cologne.
Forma 2, 2007
Glazed ceramic,
27 1/2 x 28 1/4 x 12 1/4 inches.
Private Collection, NY.



KRAFT

Kraft é um projecto de acção e investigação sobre os livros de artista e a publicação de autor em geral. A equipa de trabalho é constituída por Dário Cannatà, Diana Carvalho, Felícia Teixeira, João Brojo e Miguel Leal.

O projecto Kraft é composto por um arquivo físico, por um arquivo online, uma publicação e pela organização de conversas, encontros e workshops relacionados com o tema.

No arquivo on-line do projecto está disponível informação sobre publicações, autores, editoras, pontos de venda, projectos relacionados e locais de produção.

A parte física do projecto é constituída por um arquivo e por uma publicação, de periodicidade irregular, que tem agora o seu primeiro número.

Esta publicação — Kraft #1 — aparece como continuação do primeiro encontro Kraft “Morri. E agora?”, que ocorreu em Maio e Junho de 2014 na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, e se debruçou sobre as ideias de arquivo e de autor, tentando ao mesmo tempo pensar o lugar do livro na prática artística. Entre seminários, workshops e outras apresentações de trabalho, participaram nesse encontro André Sousa, António Preto, Bolos Quentes, Fernando Brito, Inc – Livros e edições de autor, Isabel Carvalho, Joana & Mariana, Miguel Leal, Oficina Arara, Paulo Mendes, Tipo.pt, Samuel Silva, Susana Lourenço Marques, Pedro Centeno, Sónia Oliveira, Guy Schraenen, Dário Cannatà e Fernando Sebastião.

A Kraft #1 é editada pela equipa do projecto e reúne textos de Clive Phillpot, Johanna Drucker, José Maças de Carvalho, Miguel Leal, e Tipo.pt (Isabel Baraona e Catarina Figueiredo Cardoso). Outros números se seguirão.

O projecto Kraft está inserido nas actividades do Núcleo de Arte e Intermedia do i2ADS, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.















Coates Lorraine
LISBOA - PORTUGAL







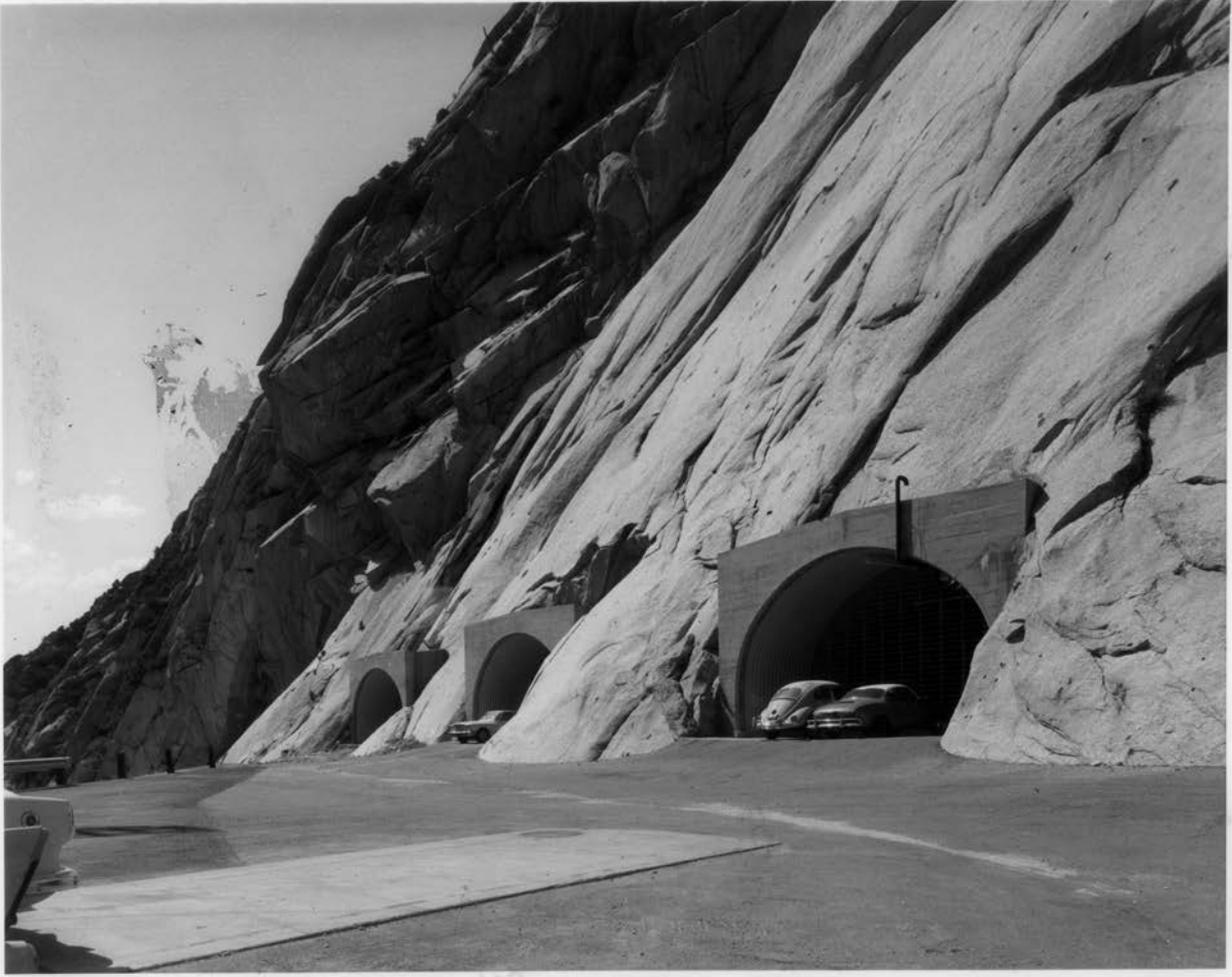












AAG 1037

Mormon Religion
D

Granite Mountain Records Vault
for P&P Tues

If you are interested in tracing your roots, there are two local organizations willing to offer assistance.

The Church of Jesus Christ of Latter Day Saints, New Port Richey Ward, will take information and help trace ancestors through the church's International Genealogy Index.

Assistance is available from 9 a.m. to 1 p.m. each Tuesday at the Ward, 137 Hilltop, off Jasmine Boulevard, New Port Richey.

For more information, contact, William Stacy, 848-6901.

A lineage workshop is being cosponsored by the Hudson Branch Library and the Pithlochaskotee Chapter of the Daughters of the American Revolution.

The course will explain the tools and sources used by genealogists and practical ways of recording family history. Field trips to area genealogical libraries will be arranged.

Call 848-6901 on Thursdays, Nov.

High in the Wasatch Mountains in Utah under 700 feet of solid granite stands the Granite Mountain Records Vault built by the Church of Jesus Christ of Latter Day Saints to protect microfilm and other records.

O CORPO COMO ARQUIVO, O ARQUIVO COMO CORPO

Miguel Leal

ARQUÉTIPOS FUTUROS

Quando penso nos arquétipos contemporâneos do arquivo dois exemplos vêm-me de imediato à memória, dois exemplos febris, dois exemplos que nos dão a imagem perfeita do arquivo como excesso, de uma febre do arquivo portanto.

O primeiro é o *Granite Mountain Records Vault*, um gigantesco cofre forte escavado pelos Mórmons nas montanhas do Utah, perto de Salt Lake City. Este louco empreendimento, saído directamente dos medos da Guerra fria, é a maior colecção do mundo de registos genealógicos. Construído entre 1958 e 1963, o cofre está instalado numa montanha comprada para o efeito pela Igreja de Jesus Cristo dos Santos dos Últimos Dias. A intenção era preservar os nomes de todos aqueles que alguma vez existiram à face da terra para o dia do juízo final, como se apenas a salvaguarda de um nome permitisse a salvação da alma. Guardam-se ali 2,4 milhões de rolos de microfilme que correspondem aproximadamente a 3,5 biliões de imagens, entre centenas de milhares de livros e outros registos, hoje totalmente digitalizados, contendo informação sobre biliões de pessoas em 170 línguas diferentes. O *Granite Mountain Records Vault* guarda assim o maior arquivo de nomes que alguma vez existiu, o maior arquivo morto que poderíamos algum dia imaginar.



O outro arquivo é o *Svalbard Global Seed Vault*, construído pela Noruega na longínqua ilha de Spitsbergen, a cerca de 1300 quilómetros do Pólo Norte. Concluído em 2008, este arquivo guarda no frio do Ártico sementes de todo o mundo, num refúgio que se supõe seguro no caso de uma catástrofe regional ou global. As sementes são guardadas a uma temperatura de -18 graus Celsius, dentro de embalagens seladas, fechadas depois em caixas e armazenadas em prateleiras no interior do cofre. As baixas temperaturas e os baixos níveis de oxigénio ajudarão a atrasar o envelhecimento das amostras. O *permafrost* garantirá a manutenção dessas condições mesmo no caso de uma falha geral na distribuição eléctrica. O *Svalbard Global Seed Vault* não é um banco genético mas sim uma reserva de rectaguarda que preserva duplicados das sementes guardadas noutros bancos. O cofre gelado de *Svalbard* tem capacidade para armazenar 4,5 milhões de amostras de diferentes sementes. Cada amostra tem uma média de 500 exemplares, pelo que em Svalbard podem ser guardados 2,25 biliões de sementes, o que

permite arquivar em segurança duplicados de todas as amostras existentes em mais de 140 bancos de sementes por todo o mundo. Se o arquivo de todos os nomes do Utah é o maior arquivo-morto que alguma vez existiu, este é talvez o maior arquivo de coisas vivas que alguma vez se imaginou, uma espécie de arca de Noé do mundo vegetal.

Estes arquivos não são visitáveis, por razões óbvias de preservação daquilo que guardam no seu interior. Tudo naqueles ambientes é controlado, são uma espécie de mundo fora do mundo, num tempo fora do tempo. Num e noutro caso trata-se de preservar e esconder, de guardar e fazer esquecer, sempre à espera de um acontecimento extraordinário que possa acordar o arquivo do seu estado de dormência. É por isso que, ao contrário do que possa parecer, estes dois arquivos remetem menos para uma escavação arqueológica do passado do que para uma escavação arqueológica do futuro, se é que o podemos dizer assim, como se o arquivo fosse algo que só o futuro pode explicar.



Freud Museum, Londres.



Albert Londe, *Sono histérico*, *La Photographie médicale* (La Salpêtrière, 1893).

CORPO E IMAGEM DO CORPO

Se referi os exemplos do Utah e de Svalbard é porque me parecem fundamentais para se entender como os arquivos, todos os arquivos, oscilam entre duas ideias que são como que opostas. De um lado, a ideia de arquivo como coisa viva, como instrumento (quase) biológico que mantém a memória das coisas vivas e que revela uma operatividade potencial; do outro, a ideia de arquivo como mausoléu, um lugar onde as coisas se guardam para uma eternidade que há-de vir. Com efeito, as contradições do arquivo são qualquer coisa que se liga a esse confronto entre o princípio do prazer e a pulsão de morte, entre Eros e Tanatos. Todos os arquivos oscilam entre a ideia de preservação e a ideia de apagamento, todos os arquivos se fundam nesta contradição insanável. São por um lado uma espécie de lugar de salvação da memória e por outro a razão mesma do seu desaparecimento, são pois qualquer coisa que se situa entre o abrigo e o túmulo, a casa e o mausoléu. É essa a perversidade inerente ao arquivo.

A palavra grega *arkée* dá origem ao arquivo mas também à arqueologia, essa disciplina cuja função é escavar os arquivos físicos da memória. Na verdade, não há arquivo sem uma incisão na pele, seja no nosso corpo seja no corpo dos outros ou nas coisas que nos rodeiam. Não há forma mais radical de pensar o arquivo do que pensar a sua inscrição, enquanto sutura, no nosso corpo. E penso que isto é verdade muito para lá dos exemplos que encontramos nos corpos tatuados ou

marcados por uma incisão. Muito para além dessas alegorias da vida, da memória e da sua inscrição sobre o corpo, diria que no limite todo o arquivo se inscreve sobre o corpo, sobre os corpos. Repito, não há arquivo sem essa inscrição. No corpo e do corpo.

O arquivo vive pois encaixado entre essas duas noções primeiras, de um lado a ideia de origem, de começo, a ideia do arquivo como traço fundador, e, por outro, a ideia de arquivo como mandato, como ordem instituidora, como lugar onde se exerce a autoridade. O arquivo conserva e institui. Pensar no arquivo é assim pensar, em primeiro lugar, na economia do arquivo. E se não há corpo sem arquivo, diria que não há arquivo sem um corpo, sem uma economia que é antes de mais a economia dos corpos que o constituem e que a partir dele se enunciam.

E aqui regressa a pergunta fundamental que fazia há pouco: haverá arquivo mais radical do que aquele que deixa o seu traço sobre o corpo, sobre o nosso próprio corpo? É no corpo, é na pele das coisas que se imprime verdadeiramente a memória do mundo. No arquivo, a memória confunde-se com os seus traços.

Não há arquivo sem lugar de inscrição, de impressão, portanto. No limite, é essa impressão o que distingue o possível da sua actualização. O arquivo, a potência do arquivo, só se realiza a partir dessa economia que é, convém recordar, uma bio-economia, uma economia dos corpos, dos nossos corpos, do nosso corpo.

Pensar hoje na febre do arquivo que parece ter tomado conta das nossas vidas é lembrar que o arquivo ideal encontrou com a internet a sua nemésis, o seu lugar de realização plena, ainda que perversa. Tudo parece destinado a morrer e a viver aí, nesse espaço etéreo onde todos os fantasmas descobriram um lugar, uma casa para habitar. Esse arquivo global é exponencial e virtualmente infinito, uma espécie de arquivo à escala do mundo, um lugar onde todas as imagens, todos os textos, todos os sons parecem sobreviver à custa do seu próprio desaparecimento. Ora, ao mesmo tempo que o arquivo ideal se realiza, finalmente, nesse etéreo virtual da rede das redes, há uma outra febre que cresce, das tatuagens aos piercings, estado febril que parece ter tomado conta das nossas vidas, um pouco como se sem uma sutura irrevogável não houvesse memória do mundo e, no limite, um corpo vivo, um pouco como se de outro modo fosse o corpo e a memória das coisas que estivesse em risco de desaparecer.

Na psicanálise não se lida com o arquivo sem pensar na sua destruição, ou pelo menos sem um entendimento, digamos assim, anarquista, face ao arquivo. O arquivo existe para ser anulado, para ser transgredido, para ser aniquilado e perdido como coisa esquecida. Contudo, ao mesmo tempo, há uma pulsão erótica que procura a sua inscrição radical no próprio corpo, como experiência tangível e impossível de apagar, já que “não há arquivo sem um lugar de consignação, sem uma técnica de repetição, sem uma certa exterioridade” (Derrida).

A escrita parece ser a imagem perfeita do traço e do exercício da memória — e na verdade esse é, aparentemente, o caminho da psicanálise, que se faz do somático ao semântico, do corpo à linguagem, acreditando-se na mediação da palavra para recuperar o arquivo, para o arrancar ao esquecimento. No entanto, estou convencido que não é possível imaginar a invenção da psicanálise sem essa relação muda com as imagens e com o teatro das imagens que Freud viveu circunstancialmente com Charcot, mas sobretudo com essa extraordinária mudez da iconografia fotográfica de La Salpêtrière, como tão bem intuiu Didi-Huberman. Isto é, julgo que não é possível falar da memória e do arquivo sem falar das imagens e do corpo das imagens; julgo que não é possível um entendimento do arquivo sem uma inscrição no corpo e nas coisas, no

mundo dos corpos e das coisas. No limite é do caminho inverso ao da psicanálise que nos falam todos os arquivos, exercícios mudos e silenciosos atravessados por uma dupla pulsão, a da memória e a do esquecimento, a do traço e do seu desvanecimento. Não como percurso que se faz do somático ao semântico, como aconteceu através da medicalização do inconsciente empreendido pela psicanálise, mas precisamente do semântico ao somático, da linguagem ao corpo, numa espécie de regresso ao corpo onde se inscreve a história, toda a história.

Dezembro 2014

Este texto foi sendo escrito ao sabor dos encontros e desencontros do últimos meses de 2014. Começou por ser pensado como base da apresentação que fiz para o encontro *Kraft – Morri e agora?*. No entanto, algum tempo mais tarde, ao ler o trabalho de doutoramento do José Maças de Carvalho, reencontrei o texto *Mal d'archive, une impression freudienne*, de Jacques Derrida (1994), traduzido para inglês com o sugestivo título *Archive Fever*. Fico-lhes a dever, a um e a outro, muitas das intuições que serviram de fio condutor ao meu próprio texto.

BOOKTREK: THE NEXT FRONTIER

Clive Phillpot

This essay was first published in a slightly longer form in the *Spring Catalogue* of Printed Matter Bookstore, in New York in 1990. It has since been republished in my book: *Booktrek: Selected Essays on Artists' Books (1972-2010)*, Zurich: JRP/Ringier, 2013.

The rediscovery of the book, and particularly the paperback, as a vehicle for art in the 1960s coincided not only with upheavals in the definition of art, but also socio-political upheavals. The evident importance and ubiquitousness of paperbacks as carriers of ideas at this time, whether in the form of texts by Mao or Marcuse visible in the street as physical accoutrements, or as components of domestic do-it-yourself pantheons of past and present thinkers and writers, flowed over into hopes for artists' publications.

Critics suggested that artists' books and pamphlets, and other art multiples, would be the means to bring art to a newly expanded audience, even to people waiting in line in supermarkets. There was also the assertion, chanted like a litany during this last decade by uncritical commentators, that artists' books would circumvent the gallery system. What seems to have escaped the notice of such writers was that many of the pamphlets of the sixties and early seventies were published by galleries. Were the galleries trying to circumvent themselves? John Baldessari's observation that artists' books were a kind of cheap line from the dealers was only too true of many of these publications. But if they were relatively cheap to purchase, they were not so cheap to publish.

The prices of artists' publications did not often reflect their true unit costs, for the expenses of publishing were often subsidized, not only by dealers, but also by art publishers, art magazines, even foundations. Other pamphlets, perhaps the majority, were subsidized by the artists themselves, and the books that were sold, were often sold at a loss. It must have seemed at the time as if large editions would in themselves automatically generate large audiences, but the bulk of the edition frequently remained in boxes in lofts or basements.

The fact that these pamphlets were generally sold in galleries and in art bookstores meant that the most likely audiences for artists' books were other artists and the regular art world groupies. So much for expanding the audience for art! (But it must be said that later on, especially after the establishment of Printed Matter as a distributor in New York in 1976, artists' books began to reach college libraries and public libraries, for example, more effectively.)

Why have artists' books not fulfilled their potential as a "democratic" art form? If this term has meaning, then perhaps the answer is to be found in the filling in the sandwich, or what lies between the boards. In many artists' books the content requires that readers be acquainted with, if not who's who in the art world, then what's what in the gyrations of this system. Not so many books reach out to the concerns of people not involved with art.

Perhaps the idea that artists' books can be art has been part of the problem. Outside of straightforward artists' texts, the number of artists' books that can effectively transcend the status of documentation or of reproduction of pre-existing work is quite small. Of this small number only a few are something other than designers' books. What is left after this winnowing are a few items, some of which just might have achieved a synthesis of art with the form of the book.

It is possible that the search for art in artists' books – and the consequent slim pickings – while essential, misses the point about most artists' publications. Many sit much more comfortably in the genre "book" than in the genre "art", and can be evaluated simply as carriers of information rather than embodiments of art.

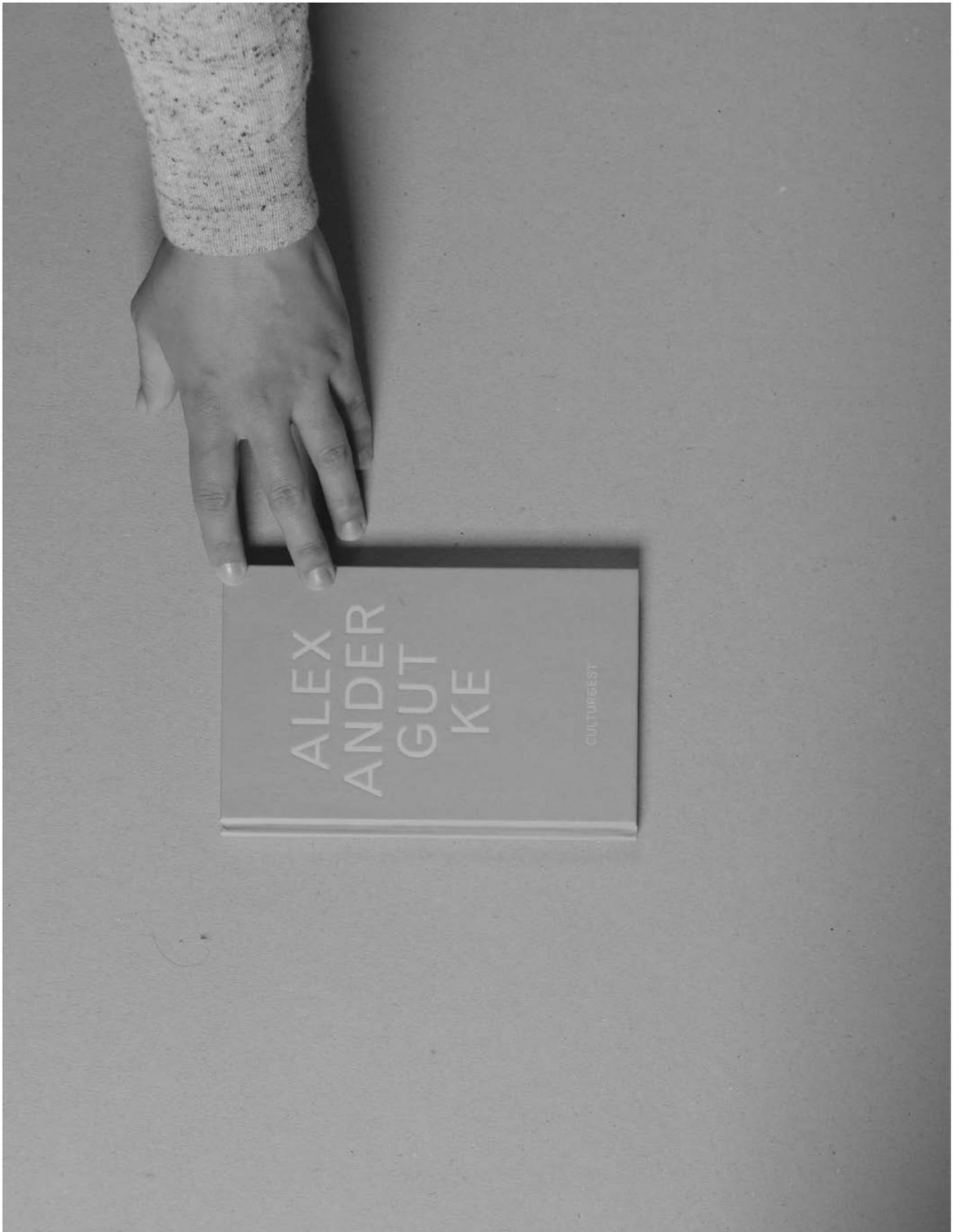
Perhaps the expectation of an expanded, new, audience was misplaced. Why should artists' books be any different from writers' books? Where can you find enough self-published poetry books to actually browse through, but in specialized literary bookstores, many of which are struggling to keep their lights burning?

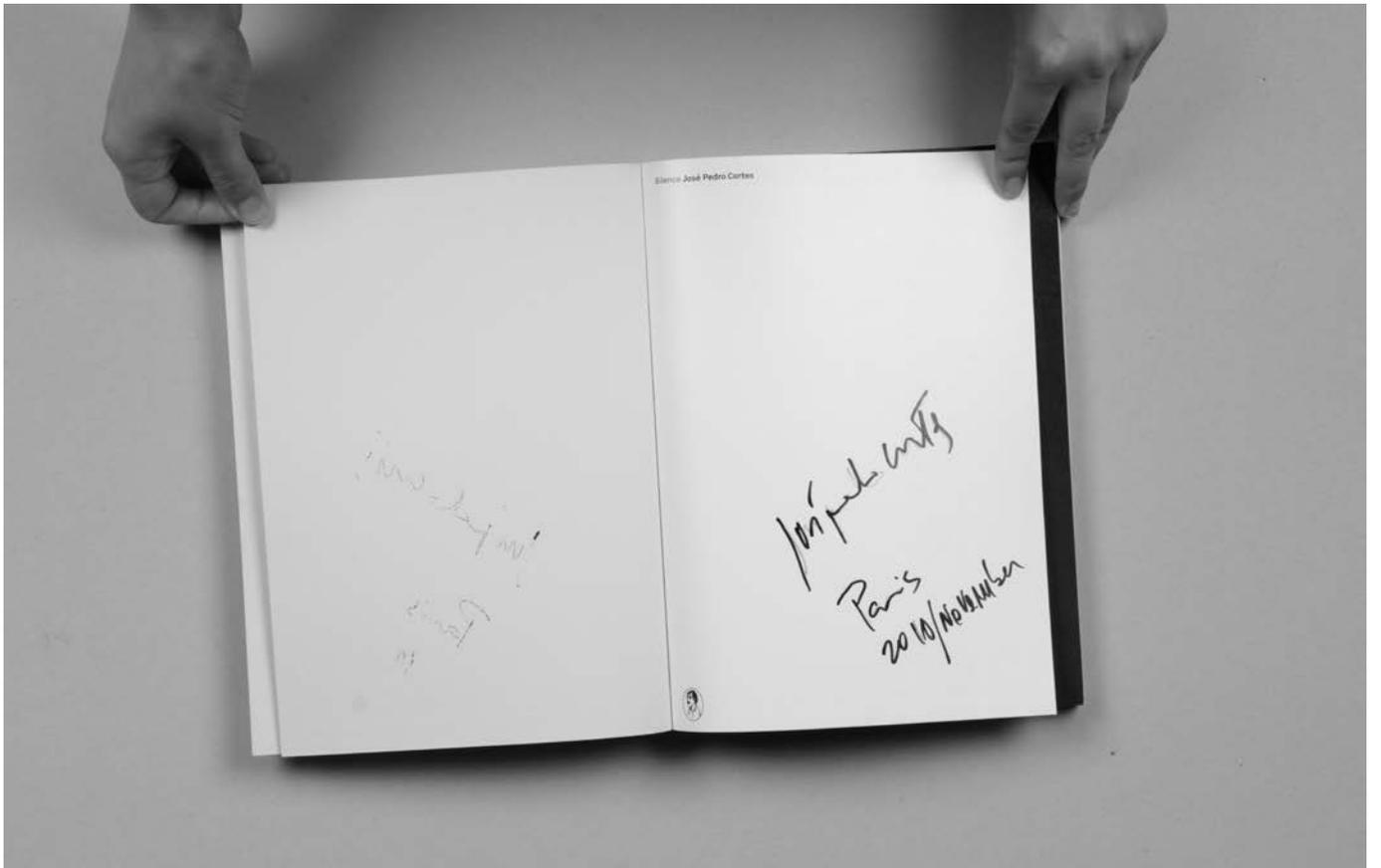
More and more I am inclined to the view that artists' books are still a component of what scientists have designated as grey literature – pamphlets and reports that are difficult to identify, circulate on the periphery of the publishing world, contain arcane information, and are of interest to a limited number of people.

So if we throw out notions of art and outreach, what are we left with? An intriguing accumulation of ephemeral publications containing ideas, both verbal and visual, that make public in a limited way un-homogenized, idiosyncratic, even unpopular ideas that often serve to critique or leaven society, and challenge ways of thinking.

Thus one might, more usefully, merge artists' books with alternative, small press, or underground literature, play down their artworld connections or origins, and try to expose them more to students and other individuals with open minds, who are not concerned with collectability, but rather with the efficacy of ideas. Tempered in the heat of scrutiny by this group of readers, artists' books may finally emerge as tougher and more effective tools for change; open perceptual doors; and seriously engage new audiences.









BETWEEN DATABASE AND NARRATIVE,
*ALL: THE BOOKS I NEVER WROTE
OR WROTE AND NEVER PUBLISHED*

Johanna Drucker

If any genre calls for narrative, memoir would be it. The fascination provided by a threaded account, a network of lives and lines of association, is central to the production of the story presentation of self. Otherwise, how will the reader engage? A memoir could be composed like an album of portraits and vignettes, a set of snapshots stuck into a collection of prose frames. It could be presented as raw documents, undigested material of what could be inferred in the in-between-ness as a life. Or it can be completely synthetic, an auto-biography compelled by highly digested tale-telling rather than the presentation of stuff in the form of facsimiles. Or it could be a journal, or an epistolary account, though in either of those cases, the undigested narrative appears as if it were self-evident. Two very recent examples demonstrate the compelling extremes of self-narrating and self-quantification: Karl Ove Knausgård's *My Struggle* and Nicholas Felton's Personal Annual Reports issued by his Feltron studio. The one is an exhaustive, extensive detailed account of an "ordinary" life made extraordinary by attention. The other is an equally ordinary life made compelling by metric calculations, quantification, and a gift for beautifully designed presentation of information extracted by obsessive data production. A century ago, the work of Marcel Proust and of Robert Musil presented their own exhaustive self-portraits of *Remembrance* and a *Man Without Qualities*. Such monuments to self-construction through prose and text, numbers and metrics, quantitative analyses and "raw" texts each have their unique format qualities. Of them, only Felton's work makes use of a database structure, and his emphasis is on presentation and information display, rather than the intellectual exercise of data construction.

In *all:the books I never wrote or wrote and never published*, a project on which I've worked intermittently for the last six years, my approach and goals have been quite different from any of these other self-documentors. I began with an archive, rather than creating one for the project. The archive spans more than fifty years, with the earliest works dated to about 1960. Though the works of those first couple of years only exist in fair copy from about ten years after their original composition, the original manuscripts of every other project from 1964 to the present are in my possession, scanned, and part of the project. The archive is open-ended, and extends with every unrealized project added to it. Realized projects, published, printed, editioned, either by my own hand (as Druckworks) or by others (academic publishers, small presses, journals, and digital sites) are not included in the project. So the inventory of several hundred titles in *all* is comprised of manuscripts that are complete, partial, or exist as notes and outlines, but not public. It is an archive of potentialities, of promises, of ideas about what writing might be, what a project could be, what shape and form a book might take or have across a broad swath of experimental, traditional, prose and poetic formats in fiction, journal accounts, essays, and other genres. Unlike the *exercices de style* that comprise some of the faked book manuscript projects of recent vintage (I'm thinking of *A Life in Books: The Rise and Fall of Bleu Mobley* by Warren Lehrer and some of the titles by Steve Tomasula, both writers whose work has virtuosic skill, but proceed from a very different impulse), mine is a project built on an

existing and actual archive accreted over half a century of writing. I can contrive any narrative I want as commentary on the materials, but the materials are there, irrefutable in their actual materiality, the "truthiness" and stuff-ness of documents in a childhood hand, a bound notebook, produced by a typewriter bought at age twelve, or another rented at age eighteen, and so on. Only towards the end of the archive do the documents begin to lose their physical character and definition, since quite a number exist only as Word documents or print-outs in Times New Roman on a laser printer. Only the stray marks and incidental notes or file date stamps connect these to their moment, and as these latter are overwritten with each opening and closing of the file, the dates drift and have to be recovered through other means — the lists of tasks and self-assignments, the sheets of titles that might turn into projects, carried over from one year to the next sometimes as a project, once looming large, vivid, and compelling fades from view, replaced by a new and equally compelling-seeming assignment, also unrealized, or else, it steps out of the archive and into public/published life.

I pass no judgment on that self that made promises to make certain books and did not keep them. I'm more interested in the littered history of starts and abandonments, of fragments and pieces, of ideas about what I thought I was doing, would do, might write at any time than I am in seeing the whole project as one of failure. Quite the contrary. Now this archive feels like a treasure trove, a vast and rich mess of boxes and folders, notebooks and

typescripts to be plundered though an act of recovery. What are they? How can I understand the many projects and make use of them to re-present a history of thinking about writing, language, authorship, production? What did I think in thinking these each into being no matter how partial or unresolved the projects have turned out to be? What themes repeat? What motifs and attitudes are evident in the works? Where were they written and in what phase of life? With whom and for whom might they have been conceived? How, in giving some order and classification to these several hundred fragments or whole drafts might I come to some ordered relation to my own life? Not that it feels disordered, lost, or scattered, just that the opportunity to express a life in a metalanguage of classification and structure has an appeal that is unlike any other. Not the control freak's desire for organization, but instead, the accountant's interest in having a system in which every item has a place, not to tally a balance sheet, but to know where the entries are in the whole scheme of things. The archivist's task to read the structure of the collection, to let a classification emerge from its material forms and arrangements, gets extra impetus from the obsessive instincts of an annotator attached to endless gloss. But in what form might such a gloss be produced and presented?

To answer these questions, I have created various approaches to the project, and though these don't comprise as many false starts and abandoned texts as are in the archive itself, they do map the thinking that has

developed over the last six years: in 2008, a list; in 2009, a database; between 2010-12, an integrated print, iPad, web output; in 2012 an XML metadata file; over 2013-14 a Drupal-based version using that content management system; and in 2014 a reconciliation between an XML/HTML online structure and a print output generated from the same files that can make use of the original list in an expanded spreadsheet as a basic technique for keeping track of content. The technicalities of each of these may or may not be of interest to readers (if there are any) attracted to the project for its content, but the fundamental struggle to be able to repurpose intellectual material fluidly across digital and analog outputs drove much of the reinvention. In addition, the conviction that file formats outlast digital platforms, and that anything structured in XML or HTML has a greater likelihood of being "migrated forward" as we say in the digital scholarship community, helped with the final resolution of the infrastructure design of the project.

But each of these formats offered a chance to create a structured data environment, that is, a way of organizing the information about the manuscripts, the description of them, some (and more possible) transcription, and comments on them, that embodied a different intellectual structure. Some features of the original list persist, and its skeleton will undergird the final spreadsheet. As an exercise in data management, the project has provided an opportunity to learn some of the most basic lessons over and over: file numbering, file naming, authority files, standardization,

workflow tracking — all of these are mechanical seeming tasks that involve far more complex decisions than the lay person might imagine. The creation of metadata, that game that is catnip to the structured data fiends among us, is an intellectual puzzle of inexhaustible pleasure and absorption. Odd as it may seem, the task of creating ways to classify and describe manuscripts, particularly one's own, in relation to a lived life, has provided one of the most intensely engaging activities I have experienced. The play of surrogates, of the curious gap between what one sees, reads, handles and the always separate layer of tags, handles, labels, descriptions has a generative urgency to it. Because the description is never the same as or equivalent to or able to adequately represent the artifact, the descriptive system takes on a life of its own. Classification has its intellectual shapes and formats, its rhetoric and arguments, its exigencies, rigors, and unresolvable errors. This is true for any classification scheme — the names and relations of the beasts are ordered one way by Pliny, another by Linneaus, and yet another by genetic analyses. But in the case of works that are evidence of a life, of an intellectual and imaginative life, one lived in and among others, in a wide variety of places and circumstances, in moods and atmospheres whose role in their production might be characterized differently from moment to moment, day to day, the scaffolding of classification, no matter how elaborate, will always fail to represent the experiential realm that has vanished. The texts and artifacts remain. The classification may name them,

identify them, given them numbers and unique identifiers. But the characterization of the texts points at all that has vanished in-between — between the naming and the thing, and between the thing and its conditions of production and reception, the then and the now.

A few images and illustrations will provide vivid evidence of the ways the project was thought about along the way, and where it has resolved, at least for the moment. Because, like the projects it contains, this has been a project stuck in around the edges of other work that claimed the foreground of my attention, *all* has very little intellectual content in it. The greater part of the project, just now, is in the documentation of its conception across these different approaches and attempts — and all that these have to say about the generative tension between database and narrative, between the structured data that underlie a tale and the surface fictions that build, wittingly or not, on the assumptions built into those structures. I would never suggest restructuring Proust's fine prose into a database, nor replacing the graphic displays of Felton with the sentence streams of Knausgård. But neither would I suggest putting database and narrative into binaristic opposition, as if they cancelled each other out as ways of thinking. They are, I think, in their generative relation of structured and unstructured approaches, two aspects of the intellectual process of representation, both primary, both essential, both equally present in the activity of producing the surrogates according to which we

attempt to make experience into form and thus have our experience.

The first, 2008, artifact of classification for *all* was a hand-written list of manuscripts. The list had five columns: a file naming system designed to allow up to 99 images of any manuscript; a date for the manuscript's production; an indication of whether the project was complete or not; the page count of the manuscript; and the title of the manuscript (either its actual title or working title). The list was made in the summer of 2008, as I was packing my house in Charlottesville and getting ready to come to California (first to Stanford for a year at the Humanities Center and then to Los Angeles and UCLA). I made representative images of every manuscript on my HP printer. These were title pages, or interior pages, or tables of contents, or each of these, depending on the richness of the materials. At that date there were two hundred and fifty-one individual manuscripts in the list (which included a tiny handful, one or two, photos and drawings), many represented by multiple scans. About twenty more titles have been added since that time, some complete manuscripts, and some just notes or fragments, written or begun since I moved. In 2008, I had in mind a chunky book, maybe 6 x 9", but very thick, that would have an opening for each manuscript and include metadata, commentary, and an ongoing narrative. The question of whether or not the frame narratives would be present has been a persistent one. The fragmentation of the evidence without an ongoing narrative seems static and flat in the print format, but the false

tone of narration and the past perfect tense feel equally flat. They have been abandoned. I will make only entries, and let their descriptive force tell the story.

Realizing I wanted more control over the ways the metadata could be used and the output structured as well as the input, I hired a database designer, Mary McNeil, to make a Filemaker Pro database in 2009. The designer had worked on critical editions with my colleague and friend, Holly Shulman at the University of Virginia (whose project is a critical edition of Dolley Madison's correspondence). Her approach seemed to make sense for the project since she could adapt what she had done to suit my project. The Filemaker Pro database was extremely satisfying to work in, and coming up with the fields and categories, how relationships connected fields and other basic database principles, for the designer also allowed me to begin to understand how authority files work. The basic concept of dependent and independently varying data, of places and names for instance, versus periods of life and relationships, became part of my way of understanding the manuscripts, their qualities and characteristics—and my own life. Filemaker has a feature that allows the relationships among tables and fields to be visualized, and I became fascinated with it. I found I could make all kinds of changes in the structural relation of primary and secondary tables. This changed my way of thinking about the project. From a simple list of titles and dates, it expanded into a set of relations among various kinds of characterizations.

I found I wanted to be able to list “real people,” that is, persons I had known who were either named or in some way linked to the manuscripts, and to list places I had lived, but do this separately from the chronological periods of my own life. Articulating what these were, rather than the literal “places,” was an compelling exercise. When does “juvenilia” end? How long is adolescence? What follows it? When is youth? Adulthood? And does a marriage define a life phase or a relationship? These are simple questions, but the answers are complex, and often lead to ambiguities that a database will not tolerate.

In the third phase, 2011-12, I again had assistance, this time from a young designer, Anna Reutinger, who understood the cross-platform project quite intuitively, as well as having a very lovely design sensibility. Even the graphic she designed to show the relationship of the variables to each other was visually engaging. She had an assist on designing a SQL database under the project, and thought this might be the easiest way to input the data. Her structure had a primary table, secondary tables, and links to controlled vocabulary. In the primary table were all the basic fields, which by then included the author’s age, chronological era, living situation, location comment, and other fields in addition to the more straightforward and unambiguous ones such as author’s age, year of completion, or format. I found the task of making the fields completely enjoyable, a kind of intellectual embroidery, and the proliferation of terms in genre fields, life periods, or keywords built

in sufficient extensibility to make the project feel open-ended. But by this time, I was concerned with what was involved in producing an integrated print output, in which a design for web, iPad, and book could all draw on the same structured input. In part inspired by an interface that artist Jody Zellen had designed, I started thinking about delivery of content on a mobile app with swipe and pinch capacities, as well as on a screen and in print. The design development, rather than the intellectual structure, drove this phase.

The opacity of Filemaker, and the difficulty of working in SQL, which was the database that Anna had built, made me nervous. I wanted to be able to deal with the structured aspects of the data myself, and so I decided to go back to XML, a format with which I had worked in the *artistsbooksonline* project. Oxygen, the editor most commonly used for XML, had improved dramatically, and made it possible to create schemas (abstract data templates) from an XML file that was, in essence, a sketch of the intellectual structure of a project. I made many such sketches, and used Oxygen extensively to make one schema after another throughout 2012-13. XML has no graphical form, and the difference between the Filemaker image of the tables and relations, Anna’s lovely tables, and my XML files was dramatic. But the spareness of the structure also had a benefit, since it was easily grasped and could be worked with more flexibly. The basic XML template required continual refinement and clarification so that fields like “chronological era” could be distinguished from “periodization.” The first

was meant to refer to literal calendar dates and chronology, the second to the stage of my life. Such distinctions may seem arbitrary, or unnecessary, but the act of reflecting on them and the language of characterization and classification is the point of the exercise. I found the conundrums these tasks conjured very useful as a way to think about a memoir as a work that exists between the synthetic telling of a story and the evidence on which it is made.

In 2013-14, I became involved in using Drupal, a content management system that produces web output, for another academic project. My skilled and generous assistant, Jessica Thomas, helped me to create a Drupal instance I could customize for *all*. The process involved taking the tables, fields, and controlled vocabularies I had made in the databases of the earlier iterations of *all*, including the XML metadata scheme, and then making them into what are called “content types” in Drupal. These are metadata records that describe content in explicit and highly granular ways. But in addition, Drupal has features that are useful for grouping and characterizing the files it holds. These are taxonomies, and they serve administrative and descriptive purposes. I could identify an image or file as having a connection to a real person, a place, a period, or a work—or to a theme, idea, or concept of literature. Drupal is a powerful platform, and specifying the vocabulary for all of these taxonomies was another exercise in intellectual surrogacy. How and what should these concepts be named? What could I understand from the process of naming them? What overlaps and hierarchies

had to be distinguished or managed? And what did all of this tell me about the ways I was characterizing the manuscripts as material for a memoir whose only form might be metadata?

Ultimately, for all the pleasure afforded by working in Drupal, I opted to go back to XML and worked with yet another talented designer, Iman Salehian, to create analog and digital output formats that would take advantage of the affordances of each medium while connecting the two through graphic and conceptual branding. Designed in 2014, the analog output is conceived as a 6 x 9” or 8 x 10” book. The pages will probably need to be fairly large if they are going to contain legible facsimiles of the manuscripts. The metadata in the XML files, the fields that describe the projects, is a legacy of all the attempts that have gone before. So, chronological period and relationships are still present, as are places, age, and other descriptions of content according to genre, theme, and conceptions of literature. The HTML pages will be able to absorb the XML after it is processed, and the XML environment can be the primary authoring environment. One file will be made for each book or manuscript, though each file has the possibility of page level description that can be added to over time. The analog output, a printed book, will be both a stand-alone project that can be read as a series of statements about the works, the life, and the circumstances of conception of each project, and as a guide to the web environment. On the web, the manuscripts will be available in their full extent, as PDFs, readable, and complete (as complete as they are in manuscript). The web

environment will take advantage of extension, repleteness, and the print environment of compactness, boundedness, so the two can work together though each could be encountered independently.

At present, the project requires content development. I have made extensive files, commentary, and glosses of about a dozen manuscripts. The pleasure of designing the project has been accompanied by anxieties. Will the content be re-purposable? Can the files or formats have any hope of being accessible ten years hence, or twenty? How can structured data be made into web and print outputs without too much alteration? The print format will be restricted, edited, much reduced in what it can offer, but it should, hopefully, lead readers into the website where they can find the full text versions of these many manuscripts and extensive commentary that cannot be put into print in an economical format.

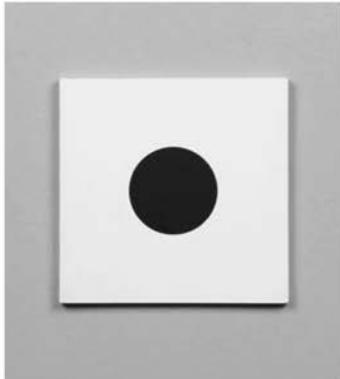
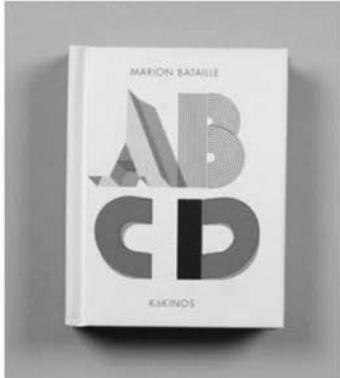
As a memoir I cannot imagine any other format more satisfying for the combination of its exteriorization—comments on those artifacts whose irrefutable existence makes them of me and yet not—and its personalization—the gloss that reveals any number of facets of personal information about writing, life, literary convictions and aspirations, social conditions, scenes, *dramatis personae*, and other elements of a life lived in language. With a long leave ahead and time for this project finally dedicated, I hope it will at last emerge from the design and planning stages into a fully fledged work.

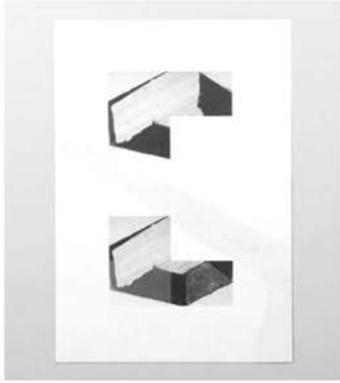
One entry will have to suffice to give a sense of the project as a whole. The gloss is written to accompany poems, in fair copy, written in November 1963, the day President Kennedy was assassinated: “I am eleven years old. We have been let out of school early. The streets are hushed, though the people I meet on my way home are crying. I take two public busses to come from my school to my house where I let myself in with my latch key. No one is home but me. My sister may come, and my brother. My parents will come at day’s end, after work. I sit and write. I am a writer. I believe this as I believe nothing else, with a conviction so deep it cannot be shaken. I know I must state in blunt poetic form what I have seen, what I have known, and I must know the events of that day by writing them. So I do. The poems are all titled by the events, “The Day the President Died,” and variations on this theme. I am still a child, not yet passed puberty. I think poetry is the most important literary form because I have been told this by my mother who does not lie, even if she does not speak about many things in her that I know she would like to be able to articulate. Her taboos, though not my taboos, are palpable, like wire fences at the edge of my range. That will change. But on that day, I am within the scope of the possible, as far as expression, though the events are outside my conception, as they were for many.”

One last note: In the period between the beginning of this project and now, my professional context shifted and brought me into contact with an archival studies community and its professional practices. The mantra,

“more product, less process,” which was created as a way to assist archivists with the difficult job they confront faced with the massive piles of materials streaming into institutional collections, makes good sense as a way to create basic finding aids and descriptions that are far from the individual object level. In my case, however, the situation is inverted, and the notion of more process as a mean to a more interesting product prevails. Rich archival description, not minimal, is my method, especially within a structure designed to allow infinite extension of commentary, gloss, inter-textual connections and intra-textual examination, or not, as the case may be.











DA PRÁTICA E DA COLECÇÃO À INVESTIGAÇÃO

Catarina Figueiredo Cardoso & Isabel Baraona

DA PRÁTICA

Entre 1994 e 1997 a Isabel foi aluna do ARCO e aí criou um primeiro conjunto de cadernos pintados e recortados. Por diversas razões os cadernos foram arrumados numa gaveta até que em 2007, no contexto de um doutoramento teórico-prático, foram revisitados e, após longa reflexão, serviram de mote a *Os livros de cores*, uma colecção de cinco livros de artista. Desde então a edição tornou-se um dos meios/suportes do trabalho plástico tendo sido já publicados outros seis livros e quatro posters, projectos que nem sempre estão relacionados com uma exposição. Para além do trabalho como artista plástica, nos últimos anos a Isabel colaborou em diversas publicações colectivas; por exemplo foi, por duas vezes, editora do *Jornal da Oficina do Cego* (n^{os} 3 e 4).

Por outro lado, por ser professora há vários anos, a Isabel considerou importante investir na parte pedagógica, criando uma lista de bibliografia, disponibilizando informações técnicas sobre cada edição, e referindo as bibliotecas públicas onde estes objectos podem ser consultados. É importante saber onde é que os objectos se encontram disponíveis pois, apesar da documentação fotográfica, da descrição sumária e enumeração de características, o livro é um objecto háptico que exige ser manipulado, folheado, etc. Para compreender um livro/edição parece-nos imprescindível experienciar o objecto, ou seja, sentir o seu peso e cheiro, testar o modo como abre, manipular as páginas, analisar a sequência das imagens e do texto, etc.

DA COLECÇÃO

A Catarina colecciona livros de artista e edições de autor. Mais do que reunir a obra forçosamente acabada de um morto, fascina-a acompanhar artistas vivos que renovam continuamente a surpresa e a descoberta. Decidiu concentrar-se em livros de artistas portugueses ou relacionados com Portugal por razões sentimentais, por encontrar nos artistas portugueses as qualidades, as referências e o lastro comum que lhe permitem reconhecer-se neles e compreendê-los a partir do interior do seu trabalho, para além dos valores formais e estéticos.

Por outro lado, a Catarina tem uma preocupação de estudo e contextualização das pesquisas e recolhas de informação a que a colecção a conduzem. Uma das dificuldades que encontrou foi a disponibilidade de informação sobre os livros de artista em Portugal. Tal dificuldade tornou-se mais presente quando, entre 2011 e 2012, foi editora convidada, com a Isabel, do *Journal of Artists' Books* #32 (Outono de 2012). Esta experiência reforçou a sua convicção na necessidade de reunir e sistematizar a informação sobre a produção de livros de artista em Portugal. E como acompanha a produção contemporânea de forma sistemática, o seu projecto inicial consistia na realização de um anuário que permitisse o acesso a tal informação.

Ademais, o acervo de informação documental que reuniu ao longo dos anos e o aprofundamento do seu conhecimento

das obras e dos seus contextos (quem as produziu, em que circunstâncias e com que objectivos) reforçaram a sua intenção de aprofundar, numa investigação académica, os géneros de livros de artista portugueses criados desde os anos 1960 e o enquadramento teórico para a descrição desta produção e para a compreensão do seu significado estético e cultural.

À INVESTIGAÇÃO¹

O projecto Tipo.PT é fruto de um conjunto de experiências pessoais mas é contextualizado como um projecto prático de natureza académica. O arquivo www.Tipo.PT foi concebido por Isabel Baraona no âmbito de uma bolsa de pós-doutoramento da Universidade Rennes 2 e o *Portuguese Small Press Yearbook (PSYB)* é elaborado por Catarina Figueiredo Cardoso no contexto do Doutoramento em Estudos Avançados em Materialidades da Literatura na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Contudo, na realidade e desde o primeiro momento, o arquivo e o anuário foram pensados por ambas e em vivo debate, sendo duas facetas do projecto global cuja estrutura (simplificada e adaptada ao panorama nacional) teve como matriz Artists' Books Online: <http://www.artistsbooksonline.org/mission.html>. ABsOnline é uma plataforma digital criada por Johanna Drucker em 2004. Trata-se de um website que reúne um grande número de autores

¹ Uma versão deste texto foi publicada no *Portuguese Small Press Yearbook 2013*, cujo primeiro número foi lançado em Novembro de 2013.

e artistas americanos, ou relacionados com o meio artístico americano, que editaram livros de artista entretanto tornados incontornáveis pela crítica de arte. www.Tipo.PT é um arquivo online sobre livros de artista, objectos gráficos de natureza experimental, revistas e edições de autor criados por artistas, designers e ilustradores portugueses, ou tendo Portugal como tema. Os periódicos e colecções são tratados separadamente por serem geralmente obras colectivas com diversos números. Embora alguns números das revistas sejam volumes temáticos ou elaborados por apenas um artista, há uma intenção de continuidade entre números. Por seu turno, a maioria dos livros é concebida por um autor só, sem nenhuma periodicidade característica e, em muitos casos, num contexto muito específico inerente às linhas de pesquisa ou ao território que o artista explora. Os objectos catalogados são múltiplos, edições no formato livro, desdobrável ou brochura, postais e cartazes, impressos em qualquer técnica: off-set, digital e laser, gravura, tipografia, serigrafia e outras técnicas oficinais de impressão.

Como já foi brevemente referido, www.Tipo.PT e o *PSPY* existem como uma consequência natural da nossa colaboração com Brad Freeman na elaboração do *Journal of Artists' Books #32*, revista inteiramente dedicada ao panorama português da auto-edição e livros de artista. O processo de edição do *JAB #32* levou cerca de ano e meio e envolveu um grande número de colaboradores. Os processos de recolha de informação e de escrita demonstraram a necessidade de

organização de um momento de encontro para discutir estes territórios. Mais do que mostrar (ou vender) tornou-se imprescindível discutir ideias e trocar experiências com outros artistas-fazedores-editores de diversos quadrantes do meio artístico português, nomeadamente do território das artes plásticas, da fotografia e da crítica. O *Portuguese Small Press Yearbook* dá seguimento a essa recolha sistemática feita outrora para o *JAB #32*. O objectivo imediato do Anuário é a compilação das edições publicadas por artistas portugueses ou estrangeiros que trabalham em Portugal, ou sobre Portugal. A publicação chama-se *Portuguese Small Press Yearbook*, apenas em inglês. A razão é prática: *small press* é um termo que abrange as realidades que tratamos: projectos de edição independente e/ou auto-edição, livros de artista, fanzines e objectos semelhantes e de difícil classificação. O primeiro volume, *Portuguese Small Press Yearbook 2013* contou com páginas de Daniel Blaufuks, Carla Cruz, Sílvia Prudêncio e André Lemos, e um *hors-texte* de Pauliana Valente Pimentel. Os artigos são do Professor Manuel Portela, sobre o programa de doutoramento em Materialidades da Literatura; de Marie Boivent sobre as revistas de artistas; e de Samuel Teixeira, sobre o livro de artista digital. As capas, impressas com caracteres móveis e cores variadas, são todas diferentes, tornando assim único cada um dos 200 exemplares. Apostando numa divulgação internacional, tanto o arquivo online como o anuário são trilingues, em português, inglês e francês.

O Portuguese Small Press Yearbook 2014 está em preparação. Será dedicado aos colectivos de artistas.

As motivações que fundamentam este projecto são claras e existe uma vontade de investimento a longo prazo tanto no arquivo como no anuário que decorre dos nossos projectos pessoais, como foi já mencionado: a Catarina, como colecionadora e estudiosa; para a Isabel, como extensão da sua prática artística e como ferramenta pedagógica. Mas decorre também do nosso comprometimento com a rede de outros artistas e investigadores que têm aderido ao projecto. Apesar da falta de financiamento e de apoios institucionais, temos contado com o auxílio inestimável de artistas, editores, colecionadores privados e de bibliotecárias. Temos recebido inúmeros comentários e críticas aos materiais que publicamos e o projecto começa a ter visibilidade, nomeadamente após ter sido incluído no *Artist's Book Yearbook 2014 – 2015* editado por Sarah Bodman e Tom Sowden, responsáveis pelo Centre for Fine Print Research, e publicado por Impact Press e por The Center for Fine Print Research da University of the West of England, em 2013.

Neste fluxo de encontros entre diversos agentes dos mais variados quadrantes, Tipo.PT é também fruto indissociável das conferências *O Que um Livro Pode* organizadas em 2011, 2012 e 2014 pela Isabel e três *ç*amigos: a Cláudia Dias, o David Guéniot e a Patrícia Almeida. Em 2014 a Filipa Valadares foi convidada a integrar a organização das

conferências. O primeiro texto de divulgação explica que:

O título desses encontros “O que um livro pode” – com a sua formulação que ecoa algo de incompleto ou suspenso – pretende reforçar este aspecto: o que um livro pode ser, o que ele pode devir, o que ele pode conter, em que pode ser transformado... ou seja, o livro enquanto espaço de potencialidades – que sempre desafia as próprias convenções do livro “tradicional”. Papel, páginas, capa e contracapa, mas também texto, imagem, relações entre texto e imagem, entre imagens, fotografias, desenhos, entre textos, elaboração de estratégias de narração, de ficção, de interação com o leitor, diversidade dos modos de impressão, constituem alguns dos recursos de que o artista dispõe e agencia para desmultiplicar as formas do livro e complexificar as suas redes de significados.²

www.Tipo.PT e o *Portuguese Small Press Yearbook* ganharam sentido e foram sendo estruturados em cada um destes “encontros”, tecendo uma rede colaborativa interessada no reconhecimento público do valor plástico indiscutível deste tipo de obras. São uma tomada de posição activa na elaboração da história da edição de autor em Portugal, divulgando projectos editoriais de grande qualidade mas que, por diversas razões, são ainda marginais no meio artístico.

² Os programas completos podem ser consultados em : <http://oqueumlivropode.tumblr.com/>





O LIVRO DOS AA
PEDRO DINIZ REIS

Culturgeist



Fig. 1



Fig. 2

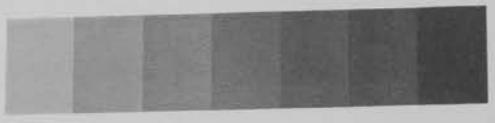


Fig. 3

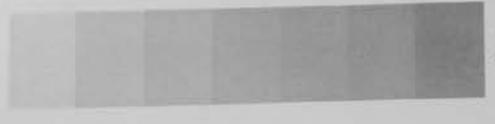
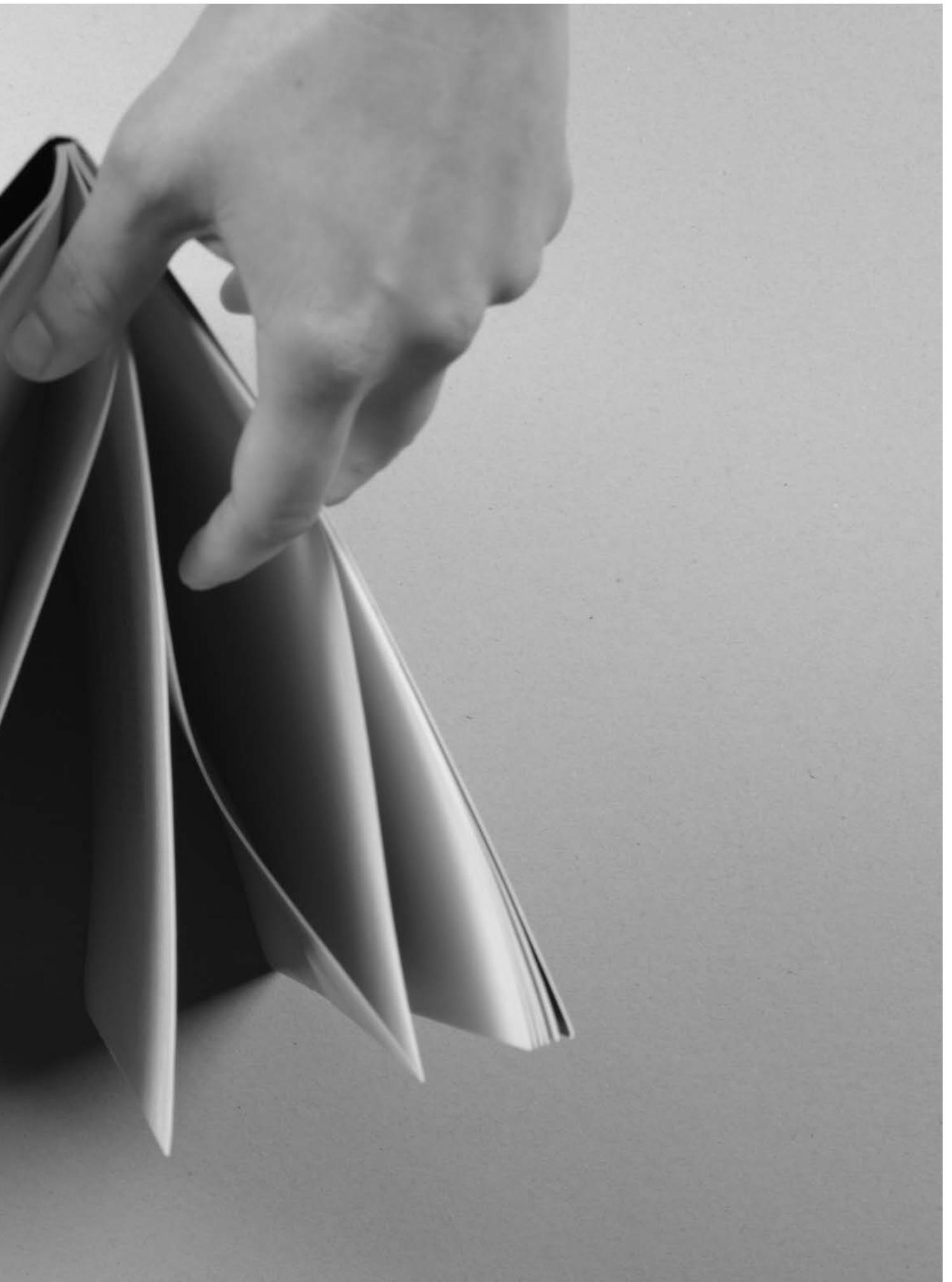


Fig. 4



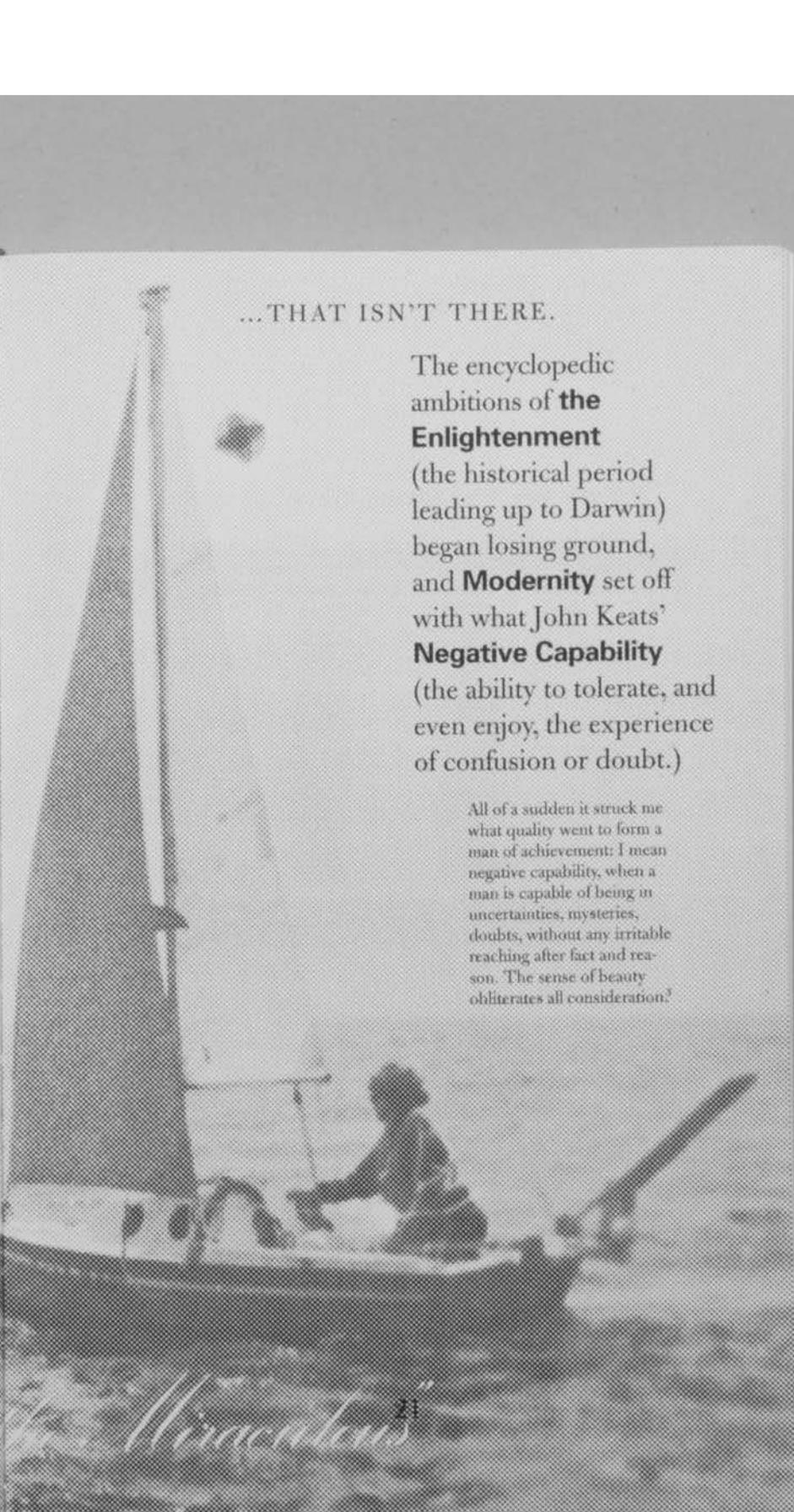




LOOKING FOR THE BLACK CAT...

... but instead to become acknowledged as a necessary part
of how knowledge works.

John D. Brinkley

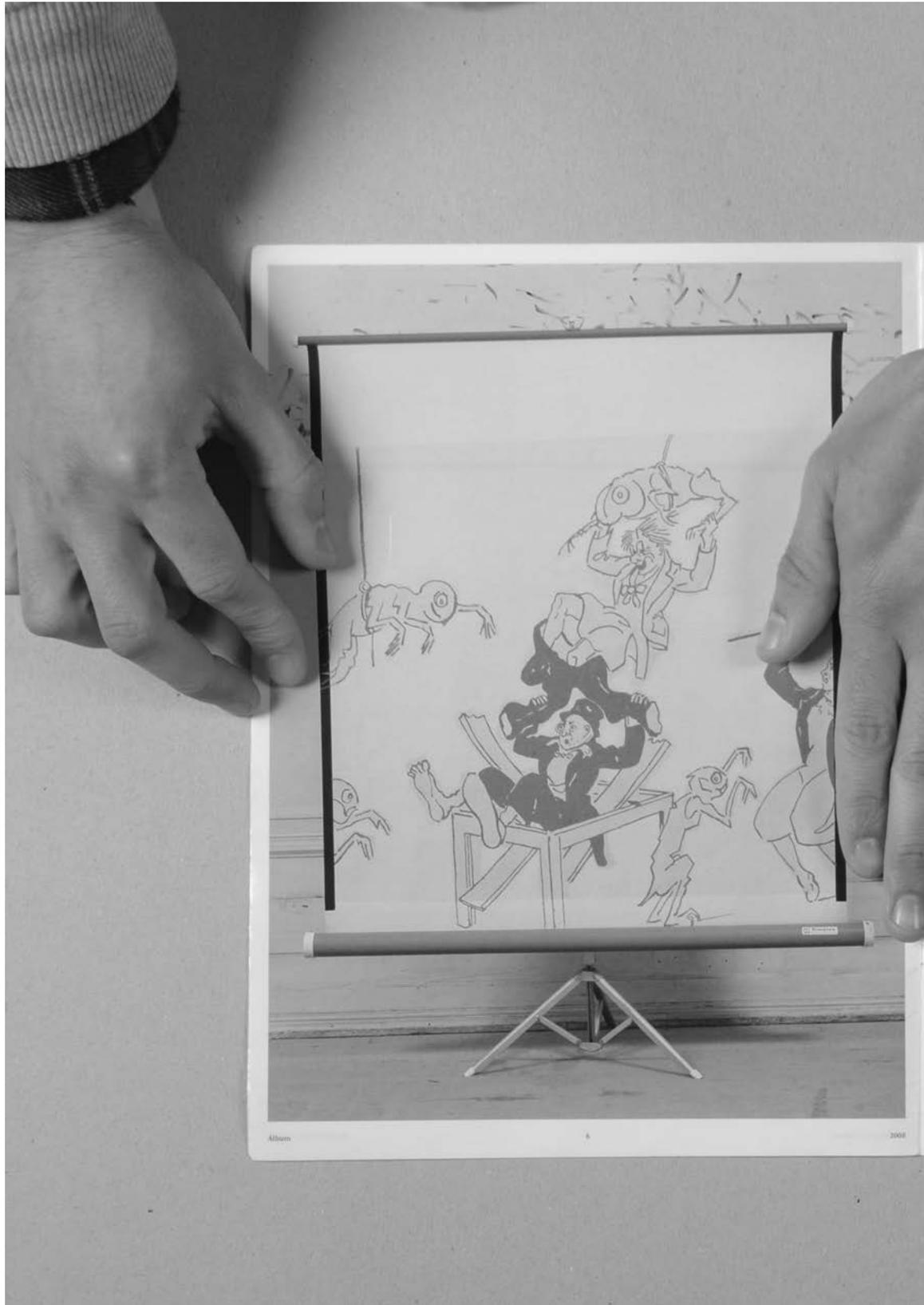


...THAT ISN'T THERE.

The encyclopedic ambitions of **the Enlightenment** (the historical period leading up to Darwin) began losing ground, and **Modernity** set off with what John Keats' **Negative Capability** (the ability to tolerate, and even enjoy, the experience of confusion or doubt.)

All of a sudden it struck me what quality went to form a man of achievement: I mean negative capability, when a man is capable of being in uncertainties, mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact and reason. The sense of beauty obliterates all consideration.³

The Miraculous









Ils portent au flanc une
éternelle déchirure de haut
en bas . Ils ne sont que



ntent la

vie que d'une moitié
Et la seconde part vient
à eux et se soude



Et bien ou mal leur en prend

José Maçãs de Carvalho

É no espaço caótico da memória, que a aventura de *ver* o arquivo começa, nesse “imenso palácio da memória”¹ que “...mando comparecer diante de mim todas as imagens que quero”.

Maria Filomena Molder refere-se à memória como “armazém e labirinto”², na qual o esquecimento e a lembrança se tornam *comensais*. Será neste lugar dinâmico e tenso, próximo do lugar e da paixão do colecionador, salvador de “preciosos fragmentos”³, que quando sobre a coleção *fala* “é assaltado por um dilúvio de recordações”⁴.

Parece, portanto, possível colocar em paralelo o colecionador⁵ e o fotógrafo — *coleccionador de todas as imagens do mundo* —, quando de arquivo se fala, pelo resgate que ambos fazem às coisas.

1 Agostinho, Santo (2008), “Confissões”, Braga: Livraria Apostolado da Imprensa, p. 296-297. O autor refere (p. 309), com uma atualidade premente, a responsabilidade da imagem no esquecimento mas também a crença da potência da memória sendo “...a memória que faz com que me recorde e o esquecimento que lembro” (p. 307)

2 Molder, Maria Filomena (1999), “Semear na Neve”, Lisboa: Relógio de Água, p. 48. Molder usa a expressão por analogia com a memória como um “vasto palácio” (Santo Agostinho) onde nos *perdemos* no encontro com imagens do passado.

3 *Ibidem*, pág. 41.

4 *Ibidem*, pág. 49.

5 De notar que estas reflexões de M. F. Molder são acerca do ato de colecionar em Walter Benjamin.

Estabelecida, então, uma primeira condicionante, avançamos para outras aproximações basilares à problemática do arquivo, seja o pensamento de Jacques Derrida e de Michel Foucault,⁶ seja Santo Agostinho, Aby Warburg ou Walter Benjamin. A leitura de “Mal d’Archive” tem como consequência imediata colocar em causa aquilo que o senso comum entende por verdade histórica, alicerçada no arquivo como *monumento*. De notar que a própria noção de tradição assenta e é sustentada pelo arquivo, ou melhor, por aquilo que no arquivo emerge como documento na sua aparência verdadeira. Derrida começa por definir arquivo a partir da sua etimologia lembrando que o conceito concilia em si duas ideias: o *começo* e o *comando*. Quer dizer que o arquivo é desde logo marcado por uma noção de origem, momento iniciático mas também lugar onde se exerce o poder. O poder de selecionar, escolher aquilo que pertence e aquilo que é excluído, ou porque não tem lugar, de todo, ou porque se aloja no *arquivo-morto*. Este último lugar, que todos bem identificamos, para onde muitos dos indícios do nosso percurso são confinados, é o lugar do esquecimento. Porventura até de um duplo esquecimento: marca do nosso estatuto institucional, para sempre *enterrado*.

6 Do primeiro autor falamos de “Mal d’Archive : Une impression freudienne” e do segundo de “As Palavras e as Coisas” e “A Arqueologia do Saber”.

Outro aspeto a sublinhar, segundo Derrida, é o momento da domiciliação do documento que compreende a sua guarda num lugar físico e, conseqüentemente, a sua institucionalização, sendo assim, o arquivo é da ordem do topológico e do nomológico, conferindo, à domiciliação, “uma dimensão arcôntica”⁷. Este princípio arcôntico decorre, não só da autoridade de quem guarda, mas também do seu poder hermenêutico. Nesta sequência de passos para a inclusão, o autor afirma que o momento seguinte, na legitimação arquivística, é a consignação da qual temos a imagem de listas, siglas e cifras, em suma, uma imagem de uma qualquer ordem.

A consignação implica, não somente, disponibilizar espaço de acomodação, mas também colocar os documentos em relação, num sistema articulado:

La *consignation* tend à coordonner un seul corps, en un système ou une synchronie dans laquelle tous les éléments articulent l’unité d’une configuration idéale. Dans une archive, il ne doit pas y avoir de dissociation absolue, d’hétérogénéité ou de secret qui viendrait séparer, cloisonner, de façon absolue. Le principe archontique de l’archive est aussi un principe de consignation, c’est-à-dire de rassemblement.⁸

Consideremos, à priori, que a escrita é uma primitiva forma de arquivo (enquanto registo da fala e, portanto, hipomnésica), arcôntica porque

7 Derrida, Jacques (1995), “Mal d’Archive: une impression freudienne”, Paris: Galilée, pág. 14.

8 Ibidem, pág. 14

“imprime” lei, responsabiliza quem escreve e quem recebe o objeto onde se “inscreve” a marca. É, portanto, um simulacro, cria uma condição de receção em segundo grau, assim como a imagem fotográfica que é um dispositivo a precisar da “inscrição” no papel.

Neste ponto poderíamos, então, em substância, aproximar a fotografia às principais características do arquivo, nas palavras de Derrida ⁹, quando refere que o arquivo só existe se tiver um lugar, uma técnica de repetição e um suporte de reprodução.

A natureza da fotografia assenta na sua reprodutibilidade (de um negativo pode “positivar-se” uma infinidade de cópias fotográficas) repetitiva; na necessidade de se materializar em papel, “coisificando” a imagem latente que, no negativo, é *quase-fotografia* mas que, porventura, nunca o será se não for impressa; finalmente, *apruma-se* na moldura, na galeria e no museu (outras vezes, no arquivo), na sua dimensão pública ou artística equivalente, em certa medida, ao antigo álbum de família e de viagem, no campo doméstico.

Será por estas razões que Bernardo Pinto de Almeida ¹⁰ sublinha que “ a história da fotografia passaria sempre por ser uma história dos modos de arquivar.”

9 Ibidem, pág. 16.

10 Pinto de Almeida, Bernardo (1995), “Imagem da fotografia”, Lisboa: Assírio e Alvim, pág. 33.

Voltando ao arquivo na forma clássica, Derrida sublinha a ilusória objetividade que, nesta versão, os documentos que constituíam o arquivo teriam no estabelecimento da verdade histórica, na medida em que se afirmariam como uma construção estável e fixa. Nesta perspectiva não se contaria com um dado fundamental que é da ontologia do próprio arquivo: o esquecimento que — na medida em que o arquivo é um auxiliar de memória — opera desde sempre no interior do arquivo: “... l’archive a lieu au lieu de défaillance originaire et structurelle de ladite mémoire.” ¹¹

Assim, dirá que o arquivo é impossível de se estabilizar porque é constituído por omissões e irregularidades, sendo esta condição determinante para a sua própria renovação. Uma renovação marcada por um impulso destrutivo (o esquecimento), que segundo Freud decorre da pulsão da morte inerente ao acto de repetição. Será, pois, a partir daqui que Derrida estabelece uma relação de analogia do psiquismo com o arquivo, sendo característica daquele o apagamento e o esquecimento, condição de partida do arquivo, mas também condição da sua renovação, porque por cada marca rasurada ou obliterada um novo arquivamento terá lugar.

Esta pulsão “arquiviolítica” (a própria pulsão da morte), nas palavras de Derrida, será o “mal do arquivo” numa operatividade paradoxal porque,

11 “...o arquivo tem lugar no lugar da ausência originária e estrutural da chamada memória.” (nossa tradução). Derrida, Jacques (1995), “Mal d’Archive: une impression freudienne”, Paris: Galilée.

simultaneamente, o desejo de arquivo é pulsão da conservação substanciada por uma “finitude radical”¹², constantemente ameaçado pelo esquecimento destrutivo.

Para Michel Foucault, o arquivo está enraizado na fantasia moderna de tudo acumular num lugar, capaz de receber todos os traços do passado:

Il y a d’abord les hétérotopies du temps qui s’accumule à l’infini, par exemple les musées, les bibliothèques : musées et bibliothèques sont des hétérotopies dans lesquelles le temps ne cesse de s’amonceler et de se jucher au sommet de lui-même...¹³

Estes *espaços outros* são heterotópicos na medida em que são utopias concretas, pontualmente realizadas e marcadas por uma temporalidade acumulativa.

Outro aspeto basilar na obra de Foucault é a ideia de que o arquivo é mais do que a acumulação de documentos que se vão salvando para memória futura, mas sim um conjunto de discursividades que emergem em torno dessa acumulação. António Fernando Cascais¹⁴ — numa análise sobre o arquivo

12 “Il n’y aurait certes pas de désir d’archive sans la finitude radicale, sans la possibilité d’un oubli qui ne se limite pas au refoulement.” (Derrida, 1995: 38)

13 Foucault, Michel (1967), “De Outros Espaços”, conferência de 1967, tradução de Pedro Moura, em http://www.virose.pt/vector/periferia/foucault_pt.html

14 Cascais, António Fernando (2009), “Babel, ou o céu é o limite. O arquivo em Michel Foucault”, in Revista de Comunicação e Linguagens, “Escrita, Memória, Arquivo”, nº 40, Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2009, pág. 111.

em Foucault — refere que

(...) o princípio organizador do arquivo, os meios da sua circulação, difusão, uso, reprodução, aquilo que ele possibilita e quanto ele tolhe, tudo isso que o arquivo é, e integralmente, transporta-o para um âmbito que excede por completo a massa documental desde que “o século XIX inventou a conservação documental absoluta: criou os “arquivos” e a “biblioteca”, um fundo de linguagem estagnante que só existe para ser redescoberto por si mesmo, no seu ser bruto”¹⁵.

Este excesso toma uma nova configuração, nos nossos dias, no espaço digital, em expansão no hipertexto, como enciclopédia gigante e infinita. A questão é abordada por Luís Quintais¹⁶ - numa leitura derridiana - quando refere que “a virtualização da memória (...) corresponde à virtualização do arquivo”. Assim, esta aparente vantagem de acesso rápido ao arquivo está impregnada do *mal do arquivo*, já que o sistema digital está em permanente e programada desatualização, tornando, assim, a curto prazo, inacessível muita da informação dada como estabilizada. Nem mesmo a prometida dimensão salvífica dos sistemas digitais podem impedir que o arquivo contenha em si duas forças antagónicas: conservação e destruição.

Segundo Platão a memória começa por ficar comprometida com a invenção da escrita porque se instala como prótese exterior, como

15 Ibidem, pág. 111, Foucault apud Cascais.

16 Quintais, Luís (2014), “Etnografia na catedral de Turing: reflexões sobre o arquivo, hoje.” Texto no blogue do autor sem marcação de páginas.

imagem (simulacro) do saber. Esta distinção interessa-nos de forma a distinguir aquilo que é memória viva e ativa e, por outro lado, aquilo que é da esfera do esquecimento: a escrita (e também a imagem). No entanto, a escrita pode ser encarada como imagem da memória e, nesse sentido, surge como representação do vivido, da mesma forma que a imagem em si.

Se se insiste nesta problemática (escrita e imagem como próteses) é porque muita da prática artística contemporânea vive intensamente no trânsito entre o visível e o dizível.

Para clarificar aquilo que atrás se disse sobre a indistinção da palavra e da imagem, procuramos, então, compreender se a imagem (sobretudo a imagem fotográfica), que também é uma prótese auxiliar da memória (mas também essência da memória) como coisa autónoma, desligada do seu autor ¹⁷, pode ser ontológica porque a memória é predominantemente imagética e a rememoração ativa-se por imagens, quer sejam visuais, sonora ou olfativas. Sobre estas dirá Santo Agostinho ¹⁸ que, na memória, “...não são os próprios objectos que entram, mas as suas imagens...”

Ora, importante nesta matéria é compreender o valor ontológico da fotografia para a unidade

¹⁷ Neste sentido o arquivo é protésico e afirma-se na sua exterioridade como “farol” de uma cultura, povo ou civilização.

¹⁸ Agostinho, Santo (2008), “Confissões”, Braga: Livraria Apostolado da Imprensa, pág. 295-297.

do ser, na reunião das *coisas* dispersas. Paradoxalmente, a fotografia é fraturante porque fissa a imagem de nós-próprios e é por isso que raramente nos identificamos plenamente (narcisicamente) com as fotografias de nós mesmos. Passa por aqui, por esta emergência de um *outro em nós*, a nossa salvação do destino trágico do herói (Medusa, por exemplo) incapaz de *olhar* os outros; ou seja, a imagem fotográfica de nós, porque não totalmente identitária, permite-nos estar em relação com o outro que há em nós e à nossa volta, em equilíbrio para a reconstrução narcísica.

Segundo Bernardo Pinto de Almeida ¹⁹, “ (...) o mundo é justamente aquilo que não se pode colecionar (...). O mundo, enquanto totalidade, é inimaginável, impossível de reduzir a uma única imagem...a fotografia institui sempre uma parcelarização do ver, um princípio de fragmentação...”, salientando, por um lado, a natureza repetitiva da fotografia e o seu infindável fazer, por outro lado, como resultado, a frustração de se trabalhar com uma matéria fluida e voraz, para a qual o arquivo parece ser a *cura*, enquanto lugar potencialmente totalizador, ou melhor, ilusoriamente finito.

Vamos agora em direção a Aby Warburg e Walter Benjamin, de forma a sistematizar a importância da imagem na investigação sobre o arquivo.

¹⁹ Pinto de Almeida, Bernardo (1995), “Imagem da fotografia”, Lisboa: Assírio e Alvim, pág. 16 e 29.

Para Warburg a imagem tem uma energia capaz de se renovar quando se encontra com outras, no presente da história, polarizando-se em significados e relações diferentes ou mesmo disjuntivas. “É assim que o passado não é mais um selo eterno da imagem, mas irá sempre ser atravessado e recolocado em jogo pela luta entre forças opostas.”, escreve Antônio Guerreiro ²⁰, conferindo-se, assim, à imagem este poder de irromper até ao presente, numa aproximação à “imagem dialéctica” de Walter Benjamim, que se afirma contra a história linear e contínua, e se instala *agora*, ativando a rememoração, estilizando a temporalidade num processo *desarraigante* para a imagem, ou melhor, conferindo-lhe atualidade no choque com o presente.

Interessa dizer que Benjamim elegeu, para aqui, para este estado das coisas em ruína, o colecionador como aquele que mais competência (desinteressada) teria para recolher os fragmentos desse mundo decadente, num gesto de salvação.

Colocamos agora em relação algumas obras capazes de esclarecer a importância da imagem fotográfica para a construção de uma totalidade, porventura reparadora da fragmentação da vida.

20 Guerreiro, Antônio (2012), “O Pathosformel e a imagem dialéctica: correspondências entre Warburg e Benjamim”, in Anabel Mendes (org.), “Qual o tempo e o movimento de uma elipse? Estudos sobre Warburg”, Lisboa: Universidade Católica Editora, 2012, pág. 76.



A primeira obra de que falamos é do filme “Smoke” (1995), de Wayne Wang e Paul Auster. Na verdade, o que muito interessa neste filme, de duas horas, é um excerto que ocorre aos dez minutos, entre as personagens principais: Auggie, dono de uma pequena loja de conveniência onde o escritor Paul compra os seus cigarros. Nessa noite, Paul repara numa câmara fotográfica no balcão da loja e aí inicia-se uma cena que terminará em casa de Auggie com a visão do seu álbum de fotografias.

Este álbum, à sua maneira, é um arquivo de memórias, desde logo porque remete para o álbum-de-família tradicional que é sempre um dispositivo mnemónico.



As fotografias são aí colocadas como se assim fosse, embora o seu conteúdo seja tudo menos aquilo que se espera de um álbum-de-família. O álbum de Auggie tem cerca de 4 000 fotografias, uma por dia, todos os dias, no mesmo local (uma esquina de Brooklyn), sempre à mesma hora e sempre com a mesma perspetiva. Este fazer científico (pelo rigor), mas também emotivo (pela apropriação daquele

lugar, daquela esquina) diz-nos que a fotografia é sempre metonímica e, portanto, a haver totalidade é a partir da imagem, de uma coleção de imagens do *nosso* mundo. Espantado pela tarefa sisífica, Paul dirá aquilo que, à priori, se pode dizer, por exemplo, do arquivo dos Becher: “Mas são todas iguais.” Sabemos, no entanto, que são todas investidas de uma temporalidade diferente e que cada detalhe nos traz a certeza dessa diferença.

Este episódio é também um meta-texto sobre o cinema e a técnica de montagem, mas sobretudo *paga a dívida* que tem para com a fotografia porque cada uma destas fotografias é simultaneamente um *frame* de um filme que só se “vê” se se *desacelerar*. Essa é uma das singularidades da fotografia: a suspensão de um momento, no tempo.

Parece claro que a citação de uma fala de Macbeth²¹, usada por Auggie neste episódio, sublinha, entre outras coisas, que este álbum de fotografias é um *memento mori* (como a *fotografia*) e um dispositivo mnemónico que se cumpre no futuro (“Tomorrow, tomorrow...”); do ponto de vista narrativo antecipa o final trágico deste episódio: a mulher do escritor também surge numa dessas fotografias e traz a lembrança (rememoração) da sua morte. Do que se fala, neste epílogo, é da linha ténue que separa a objetividade da subjetividade, ou melhor, aquilo que parece monotonamente

21 “Amanhã, e amanhã, e ainda outro amanhã arrastam-se nessa passada trivial do dia para a noite, da noite para o dia, até à última sílaba do registo dos tempos..” William Shakespeare, “Macbeth”: Cena V, Ato V.

distante, é afinal amargamente real e coloca a fotografia num terreno movediço entre a representação e o real.



Uma outra obra de referência nesta problemática é o filme “Memento” (2000) de Christopher Nolan. A história de um homem que perdeu a capacidade de memorizar os factos que vive. A sua memória de curta duração não transforma os factos em conhecimento, em memória de longa duração. Na psicopatologia esses são sintomas da *síndrome de Korsakoff*, habitualmente diagnosticada nos alcoólicos ou o resultado de situações traumáticas. A personagem principal, aparentemente, assistiu ao assassinato da sua mulher e foi violentamente agredido. A narrativa é preenchida pela sua busca do assassino da mulher. Do ponto de vista cinematográfico o filme é montado de trás para a frente, o que nos coloca numa posição instável, da mesma forma que a personagem tem de recomeçar constantemente a organização dos dados que vai adquirindo com os registos que faz.



Um dos aspetos interessantes neste filme é a forma como os factos são reconstruídos. Leonard Shelby, a personagem em causa, marcado pela *doença* do esquecimento, só pode confiar em si e no seu próprio *corpo*. A reconstituição da narrativa, desde o momento traumático até ao presente e ao futuro (a resolução do problema: saber quem matou a mulher), faz-se tatuando no seu corpo, de forma sequencial, os dados que vai adquirindo. Essa *inscrição* na pele é uma forma radical de substanciar o *memento*, é a cura, não para a memória, mas para a rememoração, como dirá Platão.

De certo modo, essa inscrição, esse traço é uma espécie de “circuncisão”, que Derrida²² identifica como um “arquivo singular e imemorial” exterior, até ao próprio corpo. O autor dirá que as fundações do arquivo não são constituídas somente

(...) pela história, e pela memória de acontecimento singulares, de nomes próprios, de línguas e de filiações exemplares, mas também pelo depósito num *arkeion* (que pode ser uma arca ou um templo), pela consignação num lugar relativamente exterior, quer se trate de escritos, de documentos ou de marcas rituais sobre o próprio corpo (por exemplo, os filactérios ou a circuncisão).²³

22 Derrida, Jacques (1995), “Mal d’Archive: une impression freudienne”, Paris: Galilée, pág. 47.

23 Ibidem, pág. 74. Minha tradução.

No contexto violento do filme, Leonard investiga para se vingar, para exercer justiça, fora do sistema judicial, em lugares sem identidade, como se de uma prisão (exterior) se tratasse. Nesta medida, as suas *tatuagens* tem essa textura de marginalidade, de um poder clandestino, de uma narrativa paratáxica cujo desenlace é controlado por si próprio porque essas marcas na pele são encriptadas, manchas de um *arquivo do mal*, como outrora a Inquisição marcava os hereges, os estados marcavam os escravos ou o nazismo os judeus, os ciganos e os homossexuais.

Por fim, diríamos que há, também, em Leonard um desejo de memória configurado em narrativa, que é um desejo de totalidade e de identidade, em luta contra o esquecimento de si próprio.

Leonard regista obsessivamente, em pequenos papéis, notas sobre lugares, horas e pessoas, como numa investigação forense. Para além de tudo escrever, também usa a fotografia para reconhecer os lugares e as pessoas envolvidas de forma a reconstruir esse puzzle que é a sua vida. Usa a fotografia instantânea (*polaroid*), suporte do efémero e eficaz para quem, como ele, não tem tempo, embora (tal com as suas notas), não lhe garanta a verdade, já que, por diversas vezes, é forçado a corrigir o que escreve no verso das *polaroids*.

Ao longo do filme Leonard é manipulado por todas as personagens (porque percebem a sua falta de memória), pelas suas próprias notas (escrita) e pelas imagens, quer pela aparente

verdade do instantâneo fotográfico, quer pelo seu reflexo ao espelho, num corpo tornado meio de expressão. O espectador nunca saberá se ele próprio o está a manipular.



Por fim refere-se a minha obra “Democracia e Imagem” (2006)²⁴. O trabalho ocupava as duas últimas salas da exposição. A primeira sala foi construída como *black-box* e ocupava o corredor, para que o visitante fosse obrigado a atravessá-la para poder aceder à última sala.

Nesta primeira sala estava projetado um vídeo intitulado “As imagens são as palavras dos analfabetos”. A imagem tinha cerca de dois metros de altura por um metro e setenta de largura e mostrava uma mulher jovem, vestida de negro, num lugar também obscurecido. Essa mulher fazia três tentativas de comunicar uma frase, sem som. Uma primeira em língua gestual, uma segunda em mímica e a última gesticulando e falando, sem som, sempre, como se estivesse duplamente enclausurada numa caixa negra (o espaço cénico do filme e a próprio espaço de projeção). Esta mulher

24 Esta exposição ocorreu no Museu Berardo, em Lisboa, no âmbito da segunda edição do BESPHOTO.

tentava dizer a frase que dá título ao vídeo e que tem eco no propósito para que os vitrais medievais foram criados.

Na sala seguinte passava, discretamente, um *slideshow* com treze fotografias em dois televisores, colocados no chão, numa parede lateral. A sala estava praticamente vazia: no centro juntaram-se vários caixotes de papelão onde estavam 8 000²⁵ fotografias emolduradas, no formato de 12,5 cm por 17,5 cm, de treze originais. Cada fotografia foi reproduzida cerca de seiscentas vezes. Cada moldura foi carimbada no verso, com o meu nome, e foi colocado um autocolante do laboratório fotográfico que patrocinou a impressão. Havia esta intencionalidade de mostrar que se tratava *mesmo* de fotografia, em impressão analógica.

De notar, que as séries estavam completamente misturadas nos vários caixotes, o que fazia com que o visitante tivesse de procurar em todos eles. Haveria ainda mais um condicionamento porque cada visitante só poderia levar uma fotografia, o que implicava mais um esforço, talvez o mais complexo: a escolha. O facto de as fotografias estarem emolduradas, carimbadas e “certificadas”, confere-lhe uma credibilidade que, eventualmente, as aproxima mais da obra de arte do que do “souvenir” porque vou sabendo que sobrevivem: na casa de banho, em estantes de livros, em cima de secretárias. Estas cópias não eram repostas sublinhando o carácter disruptivo do “display” de forma ostensiva. Como se as caixas vazias tornassem

25 8 000 era a expectativa do número de visitantes.

o espaço paradoxalmente menos aurático, mais profano, no sentido que Agamben²⁶ lhe dá, quando o refere como um *contra-dispositivo* na oposição com o sagrado, sendo este aquele que separa as coisas do uso comum e o profano aquele que as restitui à função original²⁷.

Era também nesta perspectiva que a obra se chamava “Democracia e Imagem”, porque usa a fotografia, o “...dispositivo mais permeável ao tráfego semântico”²⁸, justamente, aquele que é legitimado pela cultura de massas, e sobre o qual “(...) todos podemos enunciar (...) um saber difuso, que pertence a cada um, (...) anterior àquilo que em nós releva da cultura enquanto critério instituinte”²⁹ e porque haverá certamente uma imagem para cada um de nós, *imagens-para-todos*, na nossa relação com o mundo.

Ao colocarmos estas três obras em relação e em contiguidade com a ideia de arquivo, releva-se o facto de, em todas elas, a imagem fotográfica ser uma espécie de panaceia para a resolução de uma narrativa da totalidade. Nas três, há um gesto derradeiro: o fotógrafo de uma só

fotografia (Auggie), sistemático e científico, colocando a fotografia como metonímia; o homem-sem-memória (Leonard) que usa a fotografia como reminiscência, para dar sentido (narrativo) ao caos que é a sua vida; e o fotógrafo que aspira *dar* a cada um (a todos os visitantes) a *sua* fotografia, cumprindo, entre outros desígnios, uma *democracia* da imagem.

26 Agamben, Giorgio (2009), “What is an apparatus? and Other Essays”, Stanford, California: Stanford University Press, pág. 18-19. Minha tradução.

27 Transcreve-se um excerto da página 18: “ But what has been ritually separated can also be restored to the profane sphere. Profanation is the counter-apparatus that restores to common use what sacrifice had separated and divided.”

28 Marcelino, Hernâni (2006), sem título in “Photo.Síntese”, newsletter do BES, encartado no Jornal Público a 3 de Março de 2006, p.6.

29 Pinto de Almeida, Bernardo (1995), “Imagem da fotografia”, Lisboa: Assírio e Alvim, pág. 26.

JOSÉ MAÇÃS DE CARVALHO
“ESTUDOS DE ARQUIVO E DA MEMÓRIA”,
DIMENSÕES VARIÁVEIS, 2014

state of the art - mile

Arjandhu mamata... - q ambiente a rotatividade
To president - lista selecionada, eleitora,
100 most -> dif. limite hierarquizado, to frequ
↳ objetivel e feita por 1 popstar
↳ verificavel

MEMENTO -

Cactus

sem nome

MEMENTO = nada

↓
Funes = tudo

↓
"Feira (ou) feira = o excesso / acumulos
imagens" rebuscadas e
i - ges & dar

↓
democracia e i - ges

Canice. ↳ tudo se faz para nada = as
caixas vazias.

~~Democracia e arte~~

Gravel books

~~Antropologia~~

1001 magias de carnaval, estudos, 2014



1



STATE OF TEXAS.
Imagem aperm de tudo, Heidi-Herman,
WTRON, WKYM.

Novo Cerebro ARIT. , ipgilon, 7/5/2012

As 4 fotos seguintes

P. 34

A imagem

"... apesar da nossa própria incapacidade
de sabermos olhar para elas com elas mere-
ciam, apesar do nosso próprio mundo repleto,
quase sufocado, de mercadorias imaginárias,
(p. 15)

Racine: p. 134 - expect. encaixadas

2 representações:

→ a imagem visual - certificação ^{para} Risperdal CONSTA

→ o relato → teste mental
pela palavra.

Families with children have cameras
 Single people, typically, do not

Photography by
 the average
 man
 Bordier
 Krauss



single
 people

Bordier : photographic discourse can never be properly aesthetic
 Krauss



Understanding
 Photography through
 the methods of
 sociology

for a question de Comolles, 1974

An agent of
 family
 of family

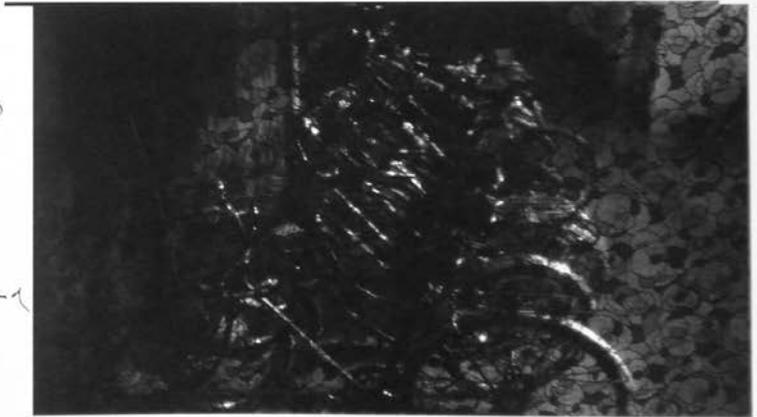
me, 05, 2014

Common photographic judgment is not
 about value but about identity

the thing itself is not another object,
 but is rather another aspect of
 the representation of the same object,
 to consider the latter not analytically
 but ~~synthetically~~ synthetically, as
 a compound of ~~infinite~~ infinite
 representations of phenomena, i.e.,
 those representations that contain a
 solely objective basis of representa-
 tions that contain a solely in
 the unity of intuition.



the archive shelters in itself.tif



for 'magas de Camille', 2014

Ought the resurrected body
 be as it was at the moment
 of death or as it had been
 in its youth?

The problem of resurrection thus
 implied a problem... the
 recognition of individuality
 and the identity of
 the resurrected
 individual again be and
 Nietzsche

A coisa e o nada e'm o mesmo
 objecto.

O escritor de Melville é um copista que recebe documentos para consignados. Os passos
 seguintes a partir para a documentação.
 Copiar é já agir, com a contingência de escrita manuscrita, interpretativa. Este
 'Partible' é bem pode ser o 'Acoute' que guarda o 'por vir'. Um sistema em acto. (Agam-
 ben). A verdadeira face do poder é a do poder da escrita, a presença e o comando.
 Com o que se confunde com começo. Melville, Senid, e Amabilis, e também e
 polifônico. 7me. 2014



for 'magas de Camille', 2014



It is no accident that the photographer becomes a lion tamer any more than the lion tamer becomes a lion tamer, & so on.



It is no accident that the photographer becomes a lion tamer any more than the lion tamer becomes a lion tamer, & so on.



It is no accident that the photographer becomes a lion tamer any more than the lion tamer becomes a lion tamer, & so on.



It is no accident that the photographer becomes a lion tamer any more than the lion tamer becomes a lion tamer, & so on.

Morri, e agora? – Kraft

i2ads.org/kraft/?p=47

Most Visited Jordy van den Nieu... Syndex | Tumblr Gmail The Filmtransition I... Courts de Ténis no... Proxy Website - Th... Free InDesign scri... Dalota Pedro La

KRAFT

Arquivo de livros de artista e outras publicações

Livros Eventos Sobre

Morri, e agora?

0 primeiro evento organizado pelo Kraft terá lugar no museu da Faculdade de Belas Artes do Porto de 20 de Maio a 6 de Junho.

20 de Maio - Museu da FBAUP
Inauguração da exposição

26 e 27 de Maio – Museu da FBAUP
Oficina de Paginação e Encadernação – Inscrições abertas!

28 e 29 de Maio – Museu e Jardins da FBAUP
Ciclo de conversas: Morri, e agora? – Inscrições abertas!
Feira de Publicações

3 de Junho – Biblioteca do Museu de Serralves
Visita ao acervo da biblioteca por Samuel Silva

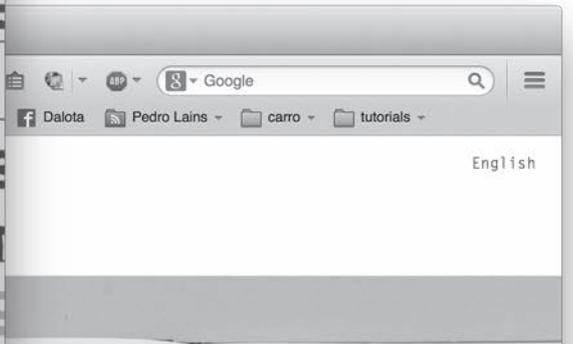
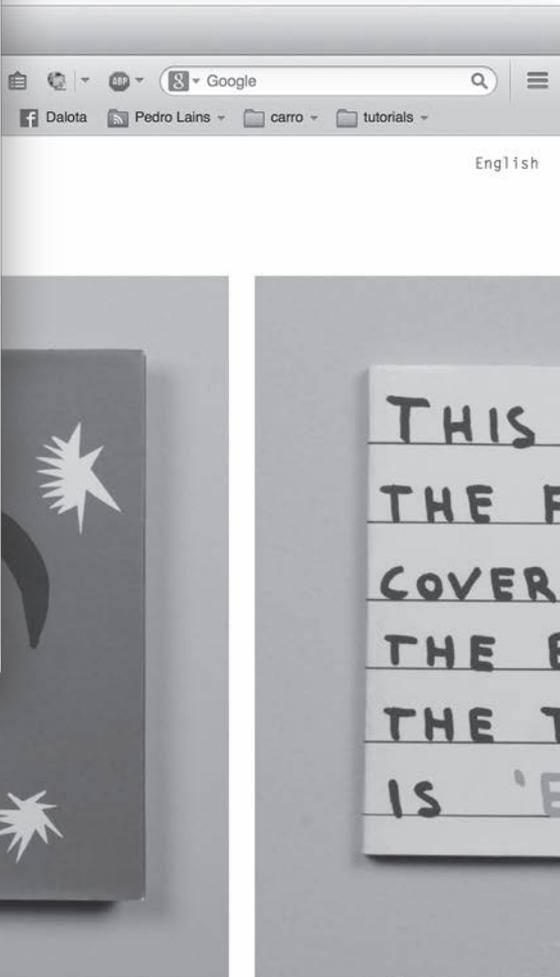
5 e 6 de Junho – Oficina Arara
Oficina de Serigrafia – Inscrições abertas!

5 e 6 de Junho - We came from space
Oficina de Letterpress + Riso – Inscrições abertas!

6 de Junho – Museu da FBAUP
Lançamento da publicação: Kraft 1
Conversa com Guy Schraenen
Concerto/conversa, “Percurso Invisível” com Pedro Centeno - Fantasma
Encerramento da Exposição

Para além de uma exposição em torno do livro e dos seus processos de produção, que vai ocupar o museu de forma contínua, nos dias 28 e 29 de Maio, o mesmo espaço terá a presença vários convidados, entre autores, distribuidores, colecionadores e outras pessoas implicadas nesses processos. A ideia é criar um espaço para a discussão em torno do tema através de diferentes perspetivas e abordagens. Este momento servirá também para apresentar publicamente o projeto Kraft e criar





Jazz, Henry Matisse

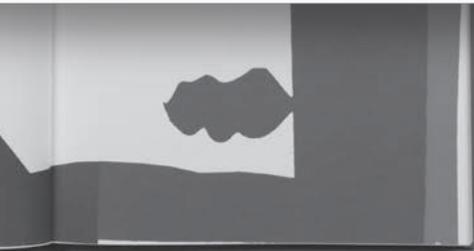
ERR, David Shrigley

i2ADS.

INSTITUTO DE INVESTIGAÇÃO EM ARTE, DESIGN E SOCIEDADE

U. PORTO

FACULDADE DE BELAS ARTES UNIVERSIDADE DO PORTO



i2ADS.

INSTITUTO DE INVESTIGAÇÃO EM ARTE, DESIGN E SOCIEDADE

U. PORTO

FACULDADE DE BELAS ARTES UNIVERSIDADE DO PORTO

KRAFT

Arquivo de livros de artista
e outras publicações

Morri, e agora?

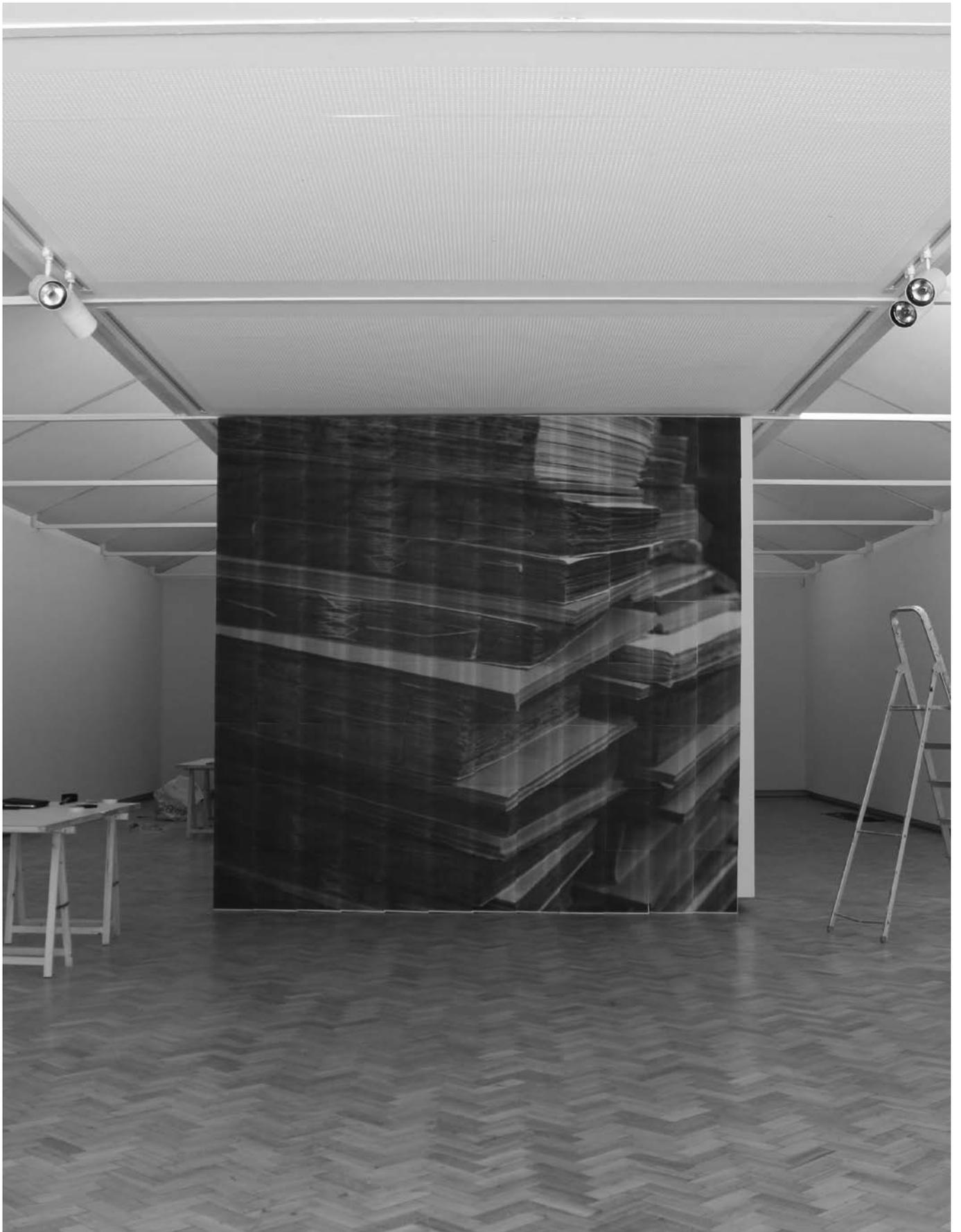
20 Maio a 6 Junho – Museu FBAUP

Conversas, Feira de Publicações e Oficinas

Mais informações e programa completo: kraft.i2ads.org

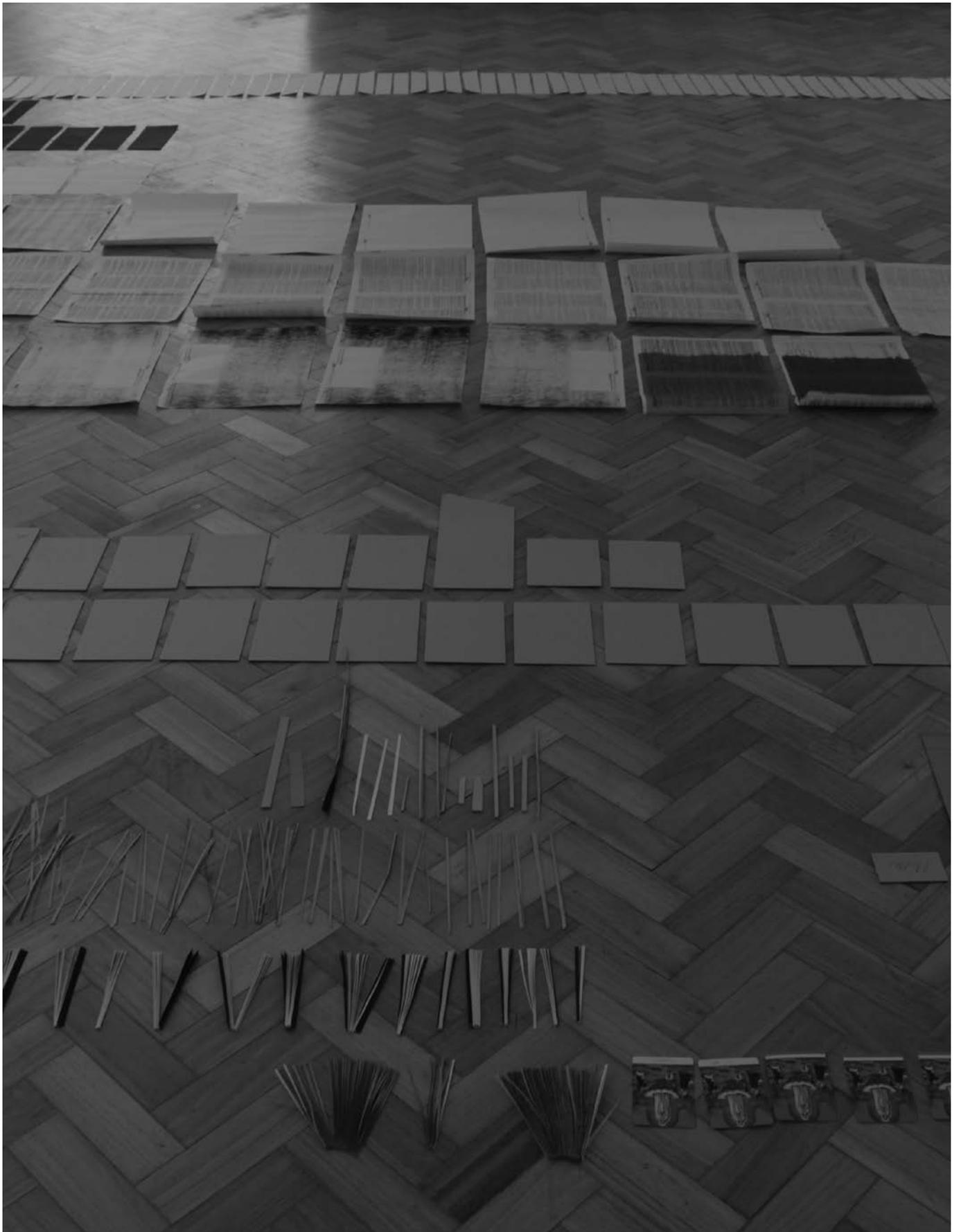




















KRAFT

Arquivo de livros de artista
e outras publicações

Morri, e agora?

Museu FBAUP – de 20 Maio a 6 Junho

20 de Maio – Museu da FBAUP
Inauguração da exposição

28 e 29 de Maio – Museu e Jardins da FBAUP
Ciclo de conversas
Feira de Publicações

6 de Junho – Museu da FBAUP
Lançamento da publicação: Kraft 1
Encerramento da Exposição

Inscrições e mais informações sobre o programa
de conversas e oficinas em kraft.i2ads.org

i2ADS.

U PORTO
FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

Apoio

**MUSEU DA
IMPrensa**

Mais informações, inscrições e programa completo kraft.i2ads.org

28 e 29 de Maio – Museu e Jardins da FBAUP
Ciclo de conversas: Morri, e agora?

Feira de Publicações

3 de Junho – Biblioteca do Museu de Serralves
Visita ao acervo de livros de artista por Samuel Silva

5 e 6 de Junho – Oficina Arara
Oficina de Serigrafia

5 e 6 de Junho – We came from space
Oficina de Letterpress + Riso

6 de Junho – Museu da FBAUP
Ernesto de Sousa: O Teu Corpo é o Meu Corpo (1965-1975)
por Paula Pinto

Conversa com Guy Schraenen

Lançamento da publicação: Kraft 1

“Percurso Invisível” com Pedro Centeno - Fantasma

MORRI, E AGORA?

28 de Maio

10.00
Apresentação KRAFT
Miguel Leal

11.45
Isabel Carvalho
André Sousa

15.00 Mesa com:
Bolos Quentes
Oficina Arara
Joana & Mariana

Moderação:
Susana Lourenço Marques

29 de Maio

10.00
Paulo Mendes
Fernando Brito

11.45
Mário Moura

Moderação:
Miguel Leal

15.00 Mesa com:
Tipo PT
Rato da Europa/António Preto
Inc-Livros Ed. de Autor

Moderação:
Samuel Silva

Durante os dois dias, Feira de publicações
na sala anexa ao bar.











Projecto KRAFT
www.kraft.i2ads.org

Equipa

Dário Cannatà
Diana Carvalho
Felícia Teixeira
João Brojo
Miguel Leal (Coord.)

KRAFT #1

ISBN: 978-989-98745-4-1

Design: Dário Cannatà
Acabamentos: Ana & Carvalho, Encadernação e Tipografia
Impressão: Molográfica, Porto
Tiragem: 150 exemplares

KRAFT #1 é uma edição da equipa do Projecto Kraft, com textos de Clive Phillpot, Johanna Drucker, José Maças de Carvalho, Miguel Leal e Tipo.pt (Isabel Baraona e Catarina Figueiredo Cardoso).

Apoios:

Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT)
Reitoria da Universidade do Porto

A equipa do Projecto Kraft agradece aos autores dos textos e a todos aqueles que tornaram possível esta publicação.

i2ADS

Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade
Núcleo de Arte e Intermedia - NAI

Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

Dezembro de 2014

U. PORTO

FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

i2ADS.

INSTITUTO DE
INVESTIGAÇÃO
EM ARTE, DESIGN
E SOCIEDADE

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA