El libro de artista

Aspectos narrativos. El aporte del análisis estructural

Horacio Beccaría
Profesor Nacional de Grabado. Profesor titular de Grabado y Arte Impreso Básica, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP); de Grabado y Arte Impreso, Oficio y Técnicas de las Artes Visuales (OTAV) y Proyectual, Instituto Universitario Nacional de Artes (IUNA). Investigador en el Programa de Incentivos de la Secretaría de Políticas Universitarias del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación. Actualmente, dirige el Proyecto de investigación "El libro de artista en la Argentina entre 1980 y 2000. Un rastreo y catalogación, histórico, técnico y estético".

Diego Garay
Profesor y Licenciado en Artes plásticas, FBA, UNLP. Profesor Adjunto de Grabado y Arte Impreso Básica, FBA, UNLP, y de Grabado y Arte Impreso OTAV y Proyectual, IUNA. Docente Investigador. Investigador en el Programa de Incentivos de la Secretaría de Políticas Universitarias del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación. Actualmente, es codirector del Proyecto de investigación "El libro de artista en la Argentina entre 1980 y 2000. Un rastreo y catalogación, histórico, técnico y estético".

Lorena Gago
Profesora y Licenciada en Artes Plásticas, FBA, UNLP. Ayudante Diplomada Ordinaria de Grabado y Arte Impreso, FBA, UNLP. Como becaria de la UNLP realizó la investigación "Educación artística: paradigmas y saberes en el aula". Actualmente, lleva a cabo el estudio "Educación plástica: sujetos pedagógicos, prácticas educativas e institución escolar". Integrante del Proyecto de investigación "El libro de artista en la Argentina entre 1980 y 2000. Un rastreo y catalogación, histórico, técnico y estético".

Guillermina Valent
Profesora y Licenciada en Artes Plásticas, FBA, UNLP. Ayudante Diplomada Ordinaria de Grabado y Arte Impreso, FBA, UNLP. Distinguida con el premio Joaquín V. González Municipalidad de La Plata, UNLP. Integrante del Proyecto de investigación "El libro de artista en la Argentina entre 1980 y 2000. Un rastreo y catalogación, histórico, técnico y estético".

Alicia Valente
Profesora en Artes Plásticas con Orientación Escultura, FBA, UNLP. Estudiante avanzada en la Orientación Grabado y Arte Impreso, FBA, UNLP. Ayudante Diplomada de Grabado y Arte Impreso, FBA, UNLP. Integrante del Proyecto de investigación "El libro de artista en la Argentina entre 1980 y 2000. Un rastreo y catalogación, histórico, técnico y estético".

El libro de artista moderno, que aparece en la segunda mitad el siglo XX, es un objeto plástico reconocido como obra de arte que remite al objeto libro y a su dispositivo, fundamentalmente a través de su formato. Puede estar elaborado en su totalidad por el autor o tratarse de un libro ya existente e intervenido plásticamente. A partir de las características formales del libro, el artista lleva a cabo diferentes apropiaciones sin que su producción deje de identificarse como libro.

En esta adopción o apropiación de un objeto de uso cotidiano como el libro y su puesta en escena como objeto de arte encontramos los rasgos del arte objetual, dado que se eluden el objeto de arte tradicional y el rol pasivo del espectador. Por el contrario, desde una mirada estética se introduce un objeto omnipresente en la vida cotidiana y se apela a la interacción del receptor con ese objeto. Por otra parte, también hay características del arte conceptual[1] en el libro de artista si consideramos la importancia dada a la idea, al significado que sirve como eje a la propuesta plástica como proyecto que alude, además, a la interpretación del lector para poder completar su mensaje. La obra se desenvuelve como mediación de sentidos, más que como finalidad en sí misma. La actividad del receptor es así central y constitutiva de la propuesta artística que se extiende en el intercambio que permiten las diferentes prácticas de lectura que acciona cada espectador. No se trata sólo de un contacto meramente visual, sino también táctil y de intervención directa en el desarrollo o devenir de la obra durante el tiempo de lectura.

Podemos vincular esta obra con la convocatoria a una "apertura programática" propia del arte contemporáneo, según los planteos de Umberto Eco en *Obra abierta.*[2] Así, si ponemos en tensión las cualidades del libro de artista con las de las producciones bidimensionales tradicionales, cuya máxima expresión es el cuadro de caballete, observamos que en el libro de artista se abre el juego hacia lo plurívoco en lugar de la apelación a lo unívoco, propia de las propuestas plásticas más ortodoxas [Figura 1]. Esta pluralidad de voces o, más precisamente, de imágenes, está directamente vinculada a la constitución del libro en base a hojas que posibilitan distintas articulaciones en secuencias que se completarán en la captación de la totalidad de la obra como efecto de la concatenación que se haga entre lo que es percibido en cada página.

Figura 1. Helen Malone: Roman Alphabet, *1993*

De este modo, el libro de artista, a diferencia de una obra tradicional, está sujeto en la raíz de su configuración a lo ambiguo, en el sentido que puede desplegarse a la mirada del espectador de varias formas, según las diferentes trayectorias de lectura que permita y que el receptor descubra. Por este motivo puede decirse que no se trata de producciones del todo acabadas, sino que se completan al entrar en contacto ellas determinado espectador. Por eso es posible afirmar también que el libro de artista ofrece una manipulación directa del receptor sobre la materialidad de la obra.

En ese intercambio nacen las posibilidades narrativas del libro de artista, en la confluencia entre las operaciones de recepción y reconocimiento. Podemos considerar que autor y lector se constituyen por medio de la narratividad que habilita diversos efectos de sentido. Con relación a la variedad de efectos posibles de un discurso y a la importancia de incluir en el análisis de un mensaje tanto la gramática de producción, como la de reconocimiento, Eliseo Verón sostiene:

> (...) el semiólogo se encuentra en una posición difícil: por un lado, dice que un mensaje nunca produce un solo efecto, que siempre son posibles numerosos efectos, y, por el otro, asegura que un mensaje nunca produ-

1 Adolfo Vásquez Rocca afirma: "El arte 'conceptual' enfatiza la eliminación del objeto artístico en sus modalidades tradicionales. De lo que se trata, por encima de un antiobjetualismo a ultranza e indiscriminado, es, como he señalado, de desplazar el énfasis sobre el objeto a favor de la concepción y del proyecto, de la conducta perceptiva, imaginativa o creativa del receptor". Ver Adolfo Vásquez Rocca, "Arte conceptual y arte objetual", en Revista *Escaner*, 2007.

2 Umberto Eco, *Obra abierta*, 1993.

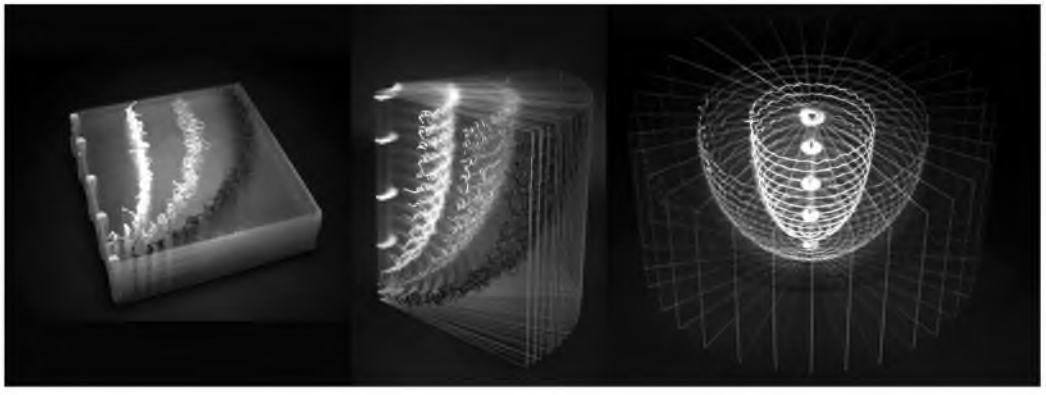

Figura 2. Adele Outteridge: Vessels, *2004*

> ce cualquier efecto. Creo que, ciertamente, si uno afirma ambas cosas a la vez, se halla en una situación muy incómoda en lo que a causalidad se refiere. Considero que hay que tratar de preservar esta ambigüedad y permanecer en una posición que consiste en decir que ningún efecto de sentido es automático, que ningún efecto de sentido corresponde al orden de una relación causa/efecto, pero que al mismo tiempo hay efecto de sentido y que ese efecto tiene alguna relación con las propiedades del mensaje.[3]

Así el autor se define por medio de la codificación del discurso. Con respecto al lector, la posibilidad de manipulación del libro de artista le permite construir variados itinerarios según cómo indague con relación al dispositivo que se le ofrece y según el grado de apertura o intervención que la obra admita desde su materialidad y contenido.

En el proceso de construcción del libro de artista ocurren operaciones de transformación del objeto libro que proponen modificaciones acerca del uso habitual y el modo de lectura cotidiano. En este sentido, la labor poética del artista consiste en trabajar con la materialidad del libro, resignificándola. Se puede decir que la narración se da a través del juego poético visual material. De este modo, experimenta con sus elementos constitutivos: cubierta, tapas, retiros de tapa, páginas de cortesía, hojas, texto, índice, colofón, como significantes de una imagen múltiple.[4] Tal multiplicidad da especial relevancia a la secuencia como forma de componer la obra en una sucesión que puede dar mayor o menor participación a la inventiva del receptor.

Con respecto a la secuencia, es importante vincularla con la producción del discurso, teniendo en cuenta que, a diferencia de lo que sucede con el argumento o la historia en el discurso, como expresa Tzvetan Todorov: "No son los acontecimientos referidos los que cuentan, sino el modo en que el narrador nos los hace conocer".[5] En un libro de artista las distintas partes que conforman el relato como discurso se suceden configurando una o varias secuencias de carácter menor o mayormente aleatorio según el grado de apertura con el que se ofrezca la obra.

Resulta operativo asociar las distintas instancias de la secuencia con el concepto de *función* desarrollado por Roland Barthes.[6] De este modo se entiende a las funciones como unidades de contenido que, por ser complementarias y consecuentes, van permitiendo la construcción del relato. Así, la secuencia emerge del enlace entre esas unidades *funcionales* o *distribucionales*, que Barthes identifica con el sintagma y con la metonimia. Pero para que el relato se constituya son necesarias también unidades *integradoras* o *indicios* o lo que Eco llama *vectores*,[7] refiriendo a los modos de producción sígnica en artes

3 Eliseo Verón, *Fragmentos de un tejido*, 2004, p. 182.

4 Al hacer una tipología temporal de las imágenes, Jacques Aumont compara la imagen única con la múltiple, y observa que "unicidad y multiplicidad se definen espacialmente (la imagen múltiple ocupa varias regiones del espacio, o la misma región del espacio en sucesión), pero no sin incidir en la relación temporal del espectador con la imagen". Jacques Aumont, *La imagen*, 1992, p. 170.

5 Tzvetan Todorov, "Las categorías del relato literario", 1986, p. 161.

6 Roland Barthes, "Análisis estructural de los relatos", 1986, p. 14.

7 Eco las define como: " configuraciones no necesariamente icónicas en las que las marcas perceptibles de espacialidad y temporalidad reproducen relaciones que se han de identificar en el contenido transmitido". Umberto Eco, "Perspectivas de una semiótica de las artes visuales", en *Criterios*, 1990, pp. 221-223.

visuales [Figura 2]. Los *indicios* remiten a conceptos que aportan sentido a la obra; actúan de manera paradigmática y metafórica.

Teniendo en cuenta los conceptos enunciados, debemos considerar que las secuencias de imágenes de un libro de artista se sostienen en el encuentro de los dos niveles señalados: el de las funciones, de carácter sucesivo, y el del sentido, de carácter integrador. Acerca de los diferentes niveles de descripción con los que se puede analizar un relato, Barthes señala:

> (...) el relato es una jerarquía de instancias. Comprender un relato no es sólo seguir el desentrañarse de la historia, es también reconocer "estadios", proyectar encadenamientos horizontales del "hilo" narrativo sobre un eje implícitamente vertical. [8]

A partir de estas apreciaciones podemos considerar que los encadenamientos horizontales o *funciones* establecen secuencias que se integran en el nivel vertical e implícito del sentido que debe ser descifrado. Es ilustrativa la comparación que hace Barthes del modo en que se activa el sentido a través de los indicios con lo que llama una *relación paramétrica*.[9] Según esta comparación, los indicios tendrían efecto en el nivel narrativo de igual manera que un elemento que se mantiene a lo largo de la duración de una pieza musical (da como ejemplos el tempo en un allegro de Bach y el carácter monódico, en un solo). De este modo, las unidades integradoras de las que emerge el sentido generan el hilo conductor, el carácter o la atmósfera en la que se inscribe la obra.

Por último, con relación al diálogo entre secuencia y narración destacamos su cercanía con el concepto de *montaje* utilizado en el campo cinematográfico. En este concepto confluyen, según Sergio Eisenstein –que también hace una comparación musical–, los desarrollos *horizontal* y *vertical* de la narración:

> Todos conocemos una partitura de orquesta. Hay varios pentagramas, y cada uno contiene la parte de un instrumento o grupo de instrumentos. Cada parte se desarrolla horizontalmente. Pero la estructura vertical desempeña un papel no menos importante, al relacionar entre sí todos los elementos de la orquesta dentro de cada unidad determinada de tiempo. A través de la progresión de la línea *vertical* que ocupa todo el conjunto, y entrelazado horizontalmente, avanza el intrincado y armónico movimiento de la orquesta entera.[10]

Eisenstein señala así la contribución del montaje para entrelazar distintas *líneas* de sentido en un *movimiento unificado*. De manera semejante, la secuencia de imágenes en un libro de artista hilvana fragmentos, a los que asociamos con el orden de la metonimia, al tiempo que construye un orden superior, el narrativo, al que identificamos con el orden de la metáfora.

Estas ideas de narración se las complementa con la noción de lectura/narración de hipertexto. Al respecto, Paolo Vidali considera que "(...) la competencia que permite navegarlos [los hipertextos] no nace del nivel de la frase, sino del de las relaciones";[11] es decir, saber leer entre los distintos nodos del texto, saber reconocer los significantes de transporte, íconos, estilos tipográficos, plegado y unión de páginas, etc., que en los libros de artista aparecen de modo manifiesto y que, como determinantes, muchas veces llevan el plano del juego expresivo plástico hacia el primer nivel de significado de la obra.

La narración, para ser reconocida como tal, debe tener cierta coherencia, cierta unidad. Esto supone una identidad formal entre las partes que la componen y estrategias de integración entre esas partes que propongan modos de conexión que articulen los distintos componentes del libro. Prioritariamente, la textura del papel. Las telas, los metales, los plásticos u otros materiales que conformen las hojas y las cubiertas, los troquelados, los pliegues, las costuras, la tipografía y el color hilvanan la integración de una página a otra, no sólo plástica de la obra.

Es así como el libro de artista cobra significación en el encuentro que toda narración supone entre un autor y un lector por medio de ese contacto que apela a distintas competencias y sentidos. En este caso, un autor que toma al objeto libro como medio de indagación plástica y un lector que se encuentra con la obra en actitud de descubrimiento, decodificando desde sus saberes un mensaje poético.

Lo propio del mensaje poético sería, en coincidencia con Eco, su función connotativa, caracterizada por estimular asociaciones en el receptor que trascienden la simple indicación de

8 Roland Barthes, *op. cit.*, p. 11.
9 *Ibídem*, p. 16.
10 Sergio Eisenstein, *El sentido del cine*, 1944, pp. 71-73.
11 Paolo Vidali, "Experiencia y Comunicación en los nuevos *media*", 1995, p. 274.

un referente –como ocurre en la función denotativa–, y despierten significados ligados a la subjetividad del espectador. Por esto, se puede definir el mensaje estético "como un sistema de connotaciones dirigido y controlado por la misma estructura del mensaje".[12] Este concepto tiene alcance para toda obra, sólo que en el caso del libro de artista se da, como dijimos, esa particular manera de convocar al espectador a operar dentro mismo de la obra. En relación con esto es interesante el aporte que hace Roberto Follari para pensar cómo lo social impregna los modos de conocimiento, dentro de los cuales ubicamos al arte. Teniendo en cuenta este planteo, nos preguntamos acerca de las condiciones socio-históricas de las que emerge una producción artística como el libro de artista. Con respecto a esas condiciones, Follari afirma:

> [en la contemporaneidad] el objeto se entiende como nudo, como red, como rizoma: desaparece la linealidad causal, o su inevitable contrapartida, la suposición de un actor autotransparente que al conocer los fines de sus propios actos, encontraría en ellos sus causas.[13]

Esto implicaría que en nuestra época existe una concepción del sujeto y sus modos de conocer ligada a la contingencia, a la incertidumbre y a la conciencia de la arbitrariedad de toda normatividad. Se trata de un sujeto que no reproduce saberes, sino que los produce.[14]

Desde esta argumentación podemos enmarcar los actos de producción y reconocimiento que confluyen en el libro de artista y considerar que están atravesados por modelos de lo social que problematizan al sujeto y al objeto (artístico) inscriptos en el paradigma tradicional.

Bibliografía

- AUMONT, Jacques: *La imagen*, Barcelona, Paidós, 1992.
- BARTHES, Roland: "Análisis estructural de los relatos", en BARTHES, Roland *et al.*: (1982) *Análisis estructural del relato*, México, Premia, 1986.
- ECO, Umberto: *Obra abierta*, Buenos Aires, Ariel, 1993.
- EISENSTEIN, Sergio: *El sentido del cine*, Buenos Aires, Lautaro, 1944.
- FOLLARI, Roberto: "Procesos de objetivación y constitución social de la mirada", en *Epistemología y sociedad*, Rosario, Homo Sapiens, 2000.
- TODOROV, Tzvetan: "Las categorías del relato literario", en BARTHES, Roland y otros; (1982) *Análisis estructural del relato*, México, Premia, 1986.
- VERÓN, Eliseo: *Fragmentos de un tejido*, Barcelona, Gedisa, 2004.
- VIDALI, Paolo: "Experiencia y Comunicación en los nuevos *media*", en AAVV: *Las Nuevas Tecnologías de la Comunicación*, Barcelona, Paidós, 1995.

Fuentes en Internet

- ECO, Umberto: "Perspectivas de una semiótica de las artes visuales", en *Criterios*, Nº 25-28, La Habana, enero-diciembre 1990, [En línea] http://www.criterios.es/pdf/ecoperspectivassemioticas.pdf, [28 de junio de 2010].
- VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo: "Arte conceptual y arte objetual", [En línea], http://revista.escaner.cl/node/42, [28 de junio de 2010].

12 Umberto Eco, *op. cit.*, 1993, p. 112.

13 Roberto Follari, "Procesos de objetivación y constitución social de la mirada", 2000, p. 84.

14 "(...) sujeto dividido, que no se sabe a sí, que está hablado desde el Otro, que está atravesado por lo inconciente. Sujeto sujetado al lenguaje, a las relaciones de parentesco, a las condiciones sociales de inscripción y de práctica". Roberto Follari, *op. cit.*, p. 85.