

# IMPRESOPORMI

## EL LIBRO DE ARTISTA Y SU POTENCIALIDAD RELACIONAL

**Lucía Engert**

engertlu@gmail.com

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano

Facultad de Bellas Artes

Universidad Nacional de La Plata

Argentina

### Resumen

En el presente trabajo se ensaya el análisis de un conjunto de libros de artista enmarcados en el proyecto editorial *IMPRESOPORMI/micropoéticas*. El mismo se encuentra situado en la ciudad de La Plata y está signado por las lógicas de la autogestión. En este sentido, se evaluarán los vínculos de dichos libros con la estética relacional de Nicolas Bourriaud, con la noción de intersticio y con la posibilidad de medir distintos niveles de intensidad de lo relacional en el arte contemporáneo.

### Palabras clave

Arte contemporáneo, libro de artista, estética relacional, autogestión

### Abstract

In this work, the analysis of a group of artist's books that are part of the editorial project *IMPRESOPORMI/micropoéticas* is described. This project takes place in La Plata and is marked by the lines of self-management. In this sense, an evaluation of the links between these books and Nicolas Bourriaud's relational aesthetics will be carried out, as well as with the concept of interstice and the possibility of measuring different levels of intensity of the relational in contemporary art.

### Key words

Contemporary art, artist's book, relational aesthetics, self-management



En el período comprendido entre los años 2010 y 2015 es posible advertir una emergencia de experiencias diversas en torno al libro de artista, dentro del conjunto de ciudades comprendido por La Plata,<sup>1</sup> el Gran Buenos Aires<sup>2</sup> y la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.<sup>3</sup> La coexistencia de estas experiencias, impulsadas tanto desde marcos institucionales como desde contextos alternativos, admite el estudio pormenorizado de la producción y de la circulación de libros de artista. Para empezar a considerar nuestro objeto de estudio, resulta oportuno tener en cuenta las características postuladas por Alicia Valente, quien señala:

El libro de artista ressignifica el carácter de difusor de información, conocimiento y experiencias que posee el libro tradicional, pero no necesariamente en su contenido, sino en las propias operatorias de producción y circulación. La elaboración artesanal, con técnicas de seriación sencillas, factibles de ser realizadas en la habitación de una casa, al igual que la búsqueda de espacios alternativos de exhibición, emparentan al libro de artista con una serie de producciones artísticas contemporáneas [...] que rompen con los circuitos tradicionales de exposición y venta, y apuestan al espacio público (en su sentido más amplio) como forma de difusión (Valente, 2012: 171).

<sup>1</sup> En lo que respecta a experiencias situadas en La Plata, particularmente promovidas por ámbitos académicos, resulta apropiado considerar la propuesta pedagógica que sostiene la Cátedra del Taller Básico de Grabado y Arte Impreso, de la FBA, UNLP. Existen también otras propuestas autónomas que involucran la gestión, producción e investigación de formatos editables.

<sup>2</sup> Resulta significativo considerar la heterogeneidad de experiencias situadas en el Gran Buenos Aires. En Haedo, el grupo de artistas Cuatro Gatos tiene amplia trayectoria en la labor editorial dedicada a libros temáticos realizados de manera colectiva. En esta línea, también es destacable la Feria de Libros de Artista, evento anual e independiente en Tres de Febrero. Otro caso, de iniciativa municipal, es la Bienal de Libro de Artista de San Martín, recientemente inaugurada en 2014.

<sup>3</sup> En la Ciudad Autónoma de Buenos Aires la editorial Instantes Gráficos, presidida por Carla Rey, cuenta con un destacado archivo de libros de artista. Además lleva adelante una constante actividad de estímulo a la producción de libros de artista. Otra experiencia porteña que cabe citar es la realizada en diciembre de 2014, en la Galería del Patio del Liceo, donde se alojó a la Feria Tijuana, evento brasileño de publicaciones independientes entre las que pueden hallarse libros de artista.

Según esta autora, es posible sostener que el libro de artista investiga el medio tradicional para explotar sus posibilidades comunicativas. Al tratarse de un objeto de arte que le propone al espectador un contacto táctil y una lectura secuenciada, surge la necesidad de atender no sólo a las características formales de los libros de artista, sino, también, a las proximidades que generan entre distintos actores –artistas, gestores, público–. Las especificidades de estas lógicas intentarán dilucidarse a partir del estudio de un proyecto editorial autogestivo, vigente en La Plata desde 2014.

IMPRESOPORMI/micropoéticas surge como una iniciativa de la artista Yamila Villalba, con el objetivo de difundir la gráfica contemporánea local.<sup>4</sup> Esta iniciativa devino en una plataforma dedicada a la promoción de distintas actividades en torno a las publicaciones híbridas impresas. No obstante, en este trabajo se hará hincapié en su primera edición.

La propuesta inicial incluyó una convocatoria de libro de artista, la exhibición de las obras seleccionadas en el espacio cultural El Hormiguero y la conformación de un archivo ambulante. Bajo el interrogante «¿Se pueden generar nuevas lógicas de circulación en la obra gráfica?», la convocatoria apeló a una reflexión colectiva sobre los modos de hacer y de mostrar. Se estableció como requisito un formato común, el libro fuelle, y la utilización de técnicas asociadas a los medios gráficos. A propósito de estas técnicas, para referirse al carácter múltiple que las caracterizan, se estipuló que cada libro tuviera un tiraje de diez ejemplares: uno destinado a la exhibición, otro a la conformación del archivo y los ocho restantes, a la venta directa. De los proyectos participantes, se seleccionaron para su realización once libros. Los mismos, a pesar de su formato común, resultaron diversos entre sí en lo que respecta a técnicas, a temáticas y a propuestas de recorrido, de lectura y de manipulación. Esta diversidad quedó manifiesta en la exhibición, incluso desde la instancia de montaje, en la que participaron, de manera colaborativa, todos los artistas involucrados en esta primera edición.

<sup>4</sup> Se habla de gráfica y no de grabado dado que los límites disciplinarios se ven desbordados y surge la necesidad de emplear categorías que permitan una mayor amplitud, incluyendo a otras prácticas menos tradicionales.

Resulta de particular interés señalar que tanto en el texto de la convocatoria como el texto curatorial aparecieron citas de Nicolas Bourriaud y referencias a él. Al involucrar esta experiencia con la estética relacional y al atender a las distintas críticas que ha recibido dicho trabajo teórico, surge la necesidad de revisar las lecturas y las actualizaciones al respecto. ¿Es posible pensar en términos de *estética relacional* a las prácticas artísticas que exceden los ejemplos mencionados por Bourriaud? ¿Puede el libro de artista ser considerado dentro de estos parámetros? ¿Cómo abordar otras experiencias en las que, sin abandonar la producción de obra, prevalece el encuentro y el intercambio?

## La obra de arte como intersticio social

*Estética relacional* propone un marco para interpretar el arte de los años noventa que, según Bourriaud, se ve afectado por la tradición artística del siglo xx, por un nuevo contexto sociopolítico –a partir de la caída del muro de Berlín– y por un nuevo ambiente tecnológico –signado por Internet y por las redes de comunicaciones–. Tomando un corpus específico de obras y de exhibiciones, el autor pone énfasis en las interacciones humanas que allí se generan. Se trata de producciones procesuales o comportamentales cuyo estudio requiere nuevos puntos de vista que prescindan de los problemas de la historia del arte de los años sesenta. En esta empresa, Bourriaud retoma el concepto marxista de intersticio y explica:

Este término, *intersticio*, fue usado por Karl Marx para definir comunidades de intercambio que escapaban al cuadro económico capitalista por no responder a la ley de la ganancia: trueque, ventas a pérdida, producciones autárquicas, etc. El intersticio es un espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio distintas de las vigentes en este sistema, integrado de manera más o menos armoniosa y abierta en el sistema global. Este es justamente el carácter de la exposición de arte contemporáneo en el campo del comercio de las representaciones: crear espacios libres, duraciones cuyo ritmo se contraponen al que impone la vida cotidiana, favorecer

un intercambio humano diferente al de las “zonas de comunicación” impuestas (Bourriaud, 2006: 15-16).

Al considerar estos aspectos en relación con el proyecto que aquí se estudia, es posible advertir una adscripción a los mismos. Principalmente emparentado por su carácter autogestivo y por su exhibición en un espacio cultural de misma índole, IMPRESOPORMI también se enmarca en estos parámetros al priorizar la difusión y la circulación de las producciones y el encuentro entre diversos actores culturales –artistas, gestores, espectadores–, por sobre la mercantilización de las obras. Si bien las mismas están a la venta valuadas por cada artista, el proyecto no aspira, en primera instancia, a la mercantilización de los ejemplares y elude las figuras de intermediarios económicos, tales como galeristas o editores.

Asimismo, es preciso insistir en la conformación del archivo de IMPRESOPORMI. Su circulación se efectuó no sólo en ferias y en centros culturales, sino, también, en bibliotecas populares y en espacios educativos. En este sentido, el conjunto de libros producidos para esta ocasión puede pensarse como «un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado» (Bourriaud, 2006: 13). En otras palabras, la prevalencia del encuentro por sobre la intención de venta y la itinerancia del archivo de IMPRESOPORMI por lugares extra artísticos conduce a concebir a la obra de arte, en este caso, el libro de artista, como representante de un intersticio social.

## Niveles de intensidad de lo relacional

A partir de las lecturas de distintos autores que problematizaron y que complejizaron la categoría relacional de Bourriaud (Bishop, 2005; Ranciere, 2005; Laddaga, 2006), Flavia Costa vuelve a preguntar de qué hablamos cuando hablamos de arte relacional y señala:

Desde una perspectiva formal, y siguiendo a Claire Bishop, propongo que si existe algo así como “arte relacional”, éste sería una rama y, al



mismo tiempo, una profundización del arte de instalación, género que se caracteriza por la presencia del espectador como parte de la obra (Costa, 2009: 13).

La autora circunscribe el arte relacional al terreno de la instalación y postula un método gradual para su análisis: pensar las obras en niveles de intensidad, considerando la participación de los espectadores desde lo corporal. Al respecto, Costa explica:

El “arte relacional” como subgénero y, a la vez, como profundización de la instalación, requiere de que el espectador traspase la distancia que habitualmente presuponemos como propia de lo visual y que ponga en juego lo corporal como “material” o “medio” que constituye la obra (Costa, 2009: 14).

El primer nivel del método de Costa requiere de que el espectador «entre literalmente en la obra», al igual que toda instalación que promueva la participación del cuerpo. El segundo implica necesariamente el uso del espacio y de los materiales que el espectador tiene a disposición para poder «extraer algún sentido de la obra». El tercer nivel involucra dos posibilidades:

[...] o bien (a) mediante su acción el espectador altera la obra de manera perdurable, incluso irreversible; o bien (b) la obra tiene lugar en una especial coordenada del espacio-tiempo que hace del acontecimiento algo absolutamente irrepetible (la obra relacional entra entonces en una zona lindera a la conmemoración) (Costa, 2009: 15).

Finalmente, en el cuarto nivel, persiste la transformación perdurable pero trascendiendo la obra para transformar también «a un ámbito exterior a ella». A continuación, entonces, se confrontará este método con algunas de las obras que formaron parte de la primera edición de IMPRESOPORMI y se reflexionará sobre su posible carácter relacional al momento de su exhibición en El Hormiguero.

Con respecto al primer nivel, algunos de los libros tomaron forma de instalación a partir de la combinación de su propuesta de lectura y su montaje. *Antropología del absurdo*, de Eric Markowski

[Figura 1], simula un catálogo científico en el que se encuentran inventariados con fotos y con referencias una serie de objetos que el artista encontró en la vía pública. Este libro fue exhibido sobre una vitrina blanca que contenía algunos de los objetos mencionados. Ante esta instalación, el espectador ingresa a un espacio virtualmente diferenciado por la disposición de estos objetos, en el que se genera la referencia a un rincón de un museo de ciencias naturales. A partir de esta puesta, se invita al espectador a desplegar el libro y ponerlo en relación con su contexto ficticio.

Es posible traer a colación el libro *Calás?* de Celestina Alessio, Juan Pablo Montero, Romina Morbelli y Omar Crespo [Figura 2]. A partir de un formato hermético, la obra comienza a cobrar especialidad al ser manipulada por el espectador. Con figuras en *pop up*, el libro pasa de ser una caja cerrada a convertirse en un recinto tridimensional. En efecto, disipando el límite del género instalación propuesto por Costa, se podría agregar que todo libro de artista que consienta el contacto táctil y la manipulación entraría en este nivel.



**Figura 1.** *Antropología del absurdo* (2014), Eric Markowski  
Fotografía: Leticia Barbeito

En el segundo nivel es posible pensar en estos términos a los libros que proponen una lectura secuenciada en una única dirección. *Silencio*, de Paloma Tomás; *Vos y yo*, de Sol Massera, y *La vuelta al mundo*, de Fabiana Di Luca y de Juan Bautista Duizeide

exigían seguir un recorrido ordenado por sus pliegues, de principio a fin, para llegar al sentido de la obra.

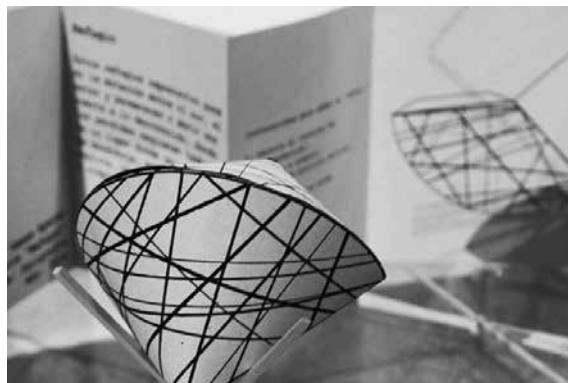


**Figura 2.** *Calás?* (2014), Celestina Alessio, Juan Pablo Montero, Romina Morbelli y Omar Crespo. Fotografía: Leticia Barbeito

Con respecto al tercer nivel y a su desdoblamiento, *Refugio*, de Ayelen Lamas [Figura 3], propone una alteración de manera perdurable: el libro incluye tres varillas de madera y una forma geométrica troquelada en el papel. El espectador tiene la posibilidad de recortar la figura, de armarla y de colocarla sobre las varillas para obtener su propio refugio. Esta acción implica la destrucción irreversible del libro. De este modo, sobre las obras que tienen lugar en una coordenada de tiempo-espacio determinada se puede considerar la obra *Diamantes de papel*, de Delfina Sirabo. Este libro blanco, con calados triangulares, estuvo expuesto en una esquina de la sala, extendido y suspendido en el aire, lo que permitía distintos juegos de luces y de sombras. Asimismo, contó un recipiente que contuvo los recortes extraídos de los calados. El recorrido de esta obra incluye un recorrido espacio-temporal determinado que involucra al cuerpo del espectador y al lugar específico de exhibición.

En cuarto lugar, poner a prueba el último nivel planteado por Costa se vuelve una tarea ardua que al menos supera el análisis dedicado a la exhibición. Para reflexionar sobre la transformación perdurable no sólo de la obra, sino también de un espacio exterior a ella, resulta necesario contemplar otros aspectos que serán re-

tomados en publicaciones posteriores.<sup>5</sup> A pesar del obstáculo que presenta el cuarto nivel, es posible aplicar al menos los primeros tres niveles al estudio de los libros de artista de IMPRESOPORMI. Por consiguiente, se puede sostener que el nivel de intensidad de estas obras, con relación a su carácter relacional, llega a un grado alto, dentro de los parámetros planteados por el método de Costa. Los libros de artista previamente desarrollados podrían concebirse como obras relacionales, a diferencia de las obras cuyo tema son las relaciones entre personas y de las obras que enfatizan la sociabilidad entre los participantes (Costa, 2009).



**Figura 3.** *Refugio* (2014), de Ayelén Lamas. Fotografía: Leticia Barbeito

## Consideraciones finales

La noción de arte ó estética relacional, si bien ha sido objeto de diversas críticas, continúa siendo un punto de partida significativo para examinar las prácticas artísticas que involucran las relaciones y los intercambios humanos. En el caso particular de la primera edición de IMPRESOPORMI, dedicada a la producción y a la circulación de libros de artista, es posible enriquecer la reflexión sobre el objeto mismo al considerar su posibilidad de inscripción

<sup>5</sup> Entre los aspectos a considerar es posible mencionar los que refieren a la incidencia del archivo en otros contextos por los que ha circulado y a las ediciones siguientes del proyecto, que no tuvieron necesariamente carácter de exhibición.



en la noción de *intersticio social* propuesta por Bourriaud. Además, al indagar acerca de las actualizaciones que se han realizado sobre esta categoría, emerge el método analítico de Costa que permite evaluar los rasgos relacionales de las obras. Pensados originalmente para un arte de instalación, queda expuesto cómo estos niveles también pueden ser aplicados a libros de artista. La propuesta intrínseca a los libros pensados para ser manipulados por el espectador compromete necesariamente la acción del cuerpo y, parcialmente, la transformación de la obra. De esta línea se desprende que los libros de artista cuentan en sí mismos con una potencialidad relacional.

No obstante, las nociones en torno a la estética relacional resultan insuficientes para pensar en las relaciones humanas recurrentes en el arte contemporáneo. De esta manera, se vuelve evidente la necesidad de incluir en la investigación otros debates y de acrecentar la reflexión sobre los proyectos situados, las prácticas colaborativas que no abandonan la obra física y la distancia con la mercadotecnia del arte contemporáneo (Plante & Usubiaga, 2012); al mismo tiempo que sobre las formas de asociación entre artistas, la construcción de redes y los espacios autónomos (Sepúlveda, 2013). Introducir estas discusiones permitirá complejizar las aproximaciones teóricas a las experiencias contemporáneas, particularmente las vinculadas a los libros de artista que competen al recorte de esta investigación. Resta para otros trabajos profundizar en ejemplos emparentados con el proyecto IMPRESOPORMI, como el grupo editor de Cuatro Gatos (Haedo) y la Feria de Libros de artista (Tres de Febrero).

## Referencias bibliográficas

- Bishop, C. (2005). «But is it installation art?». *Tate etc.*, volumen 1 (3), pp. 26-35.
- Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu

d'Art Contemporani de Barcelona y Servei de Publicacions de la UAB.

Sepúlveda T., J. (2013). *Encuentro de Gestiones Autónomas de Artes Visuales Contemporáneas: Córdoba 2011*. Córdoba: Curatoría Forense.

Plante, I. y Usubiaga, V. (2012). «Sobre proyectos colaborativos en la república del arte contemporáneo argentino». *Blanco sobre blanco*, N.º 8, pp. 21-30.

Valente, A. (2012). «Producción, lectura y exhibición del Libro de Artista». *Arte e Investigación*. año 14, N.º 8, pp. 167-172.

## Referencias electrónicas

- Costa, F. (2009). «De qué hablamos cuando hablamos de "arte relacional"». *Ramona revista de artes visuales*, N.º 88. Disponible en <<http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/revistas/ramona88.pdf>>.