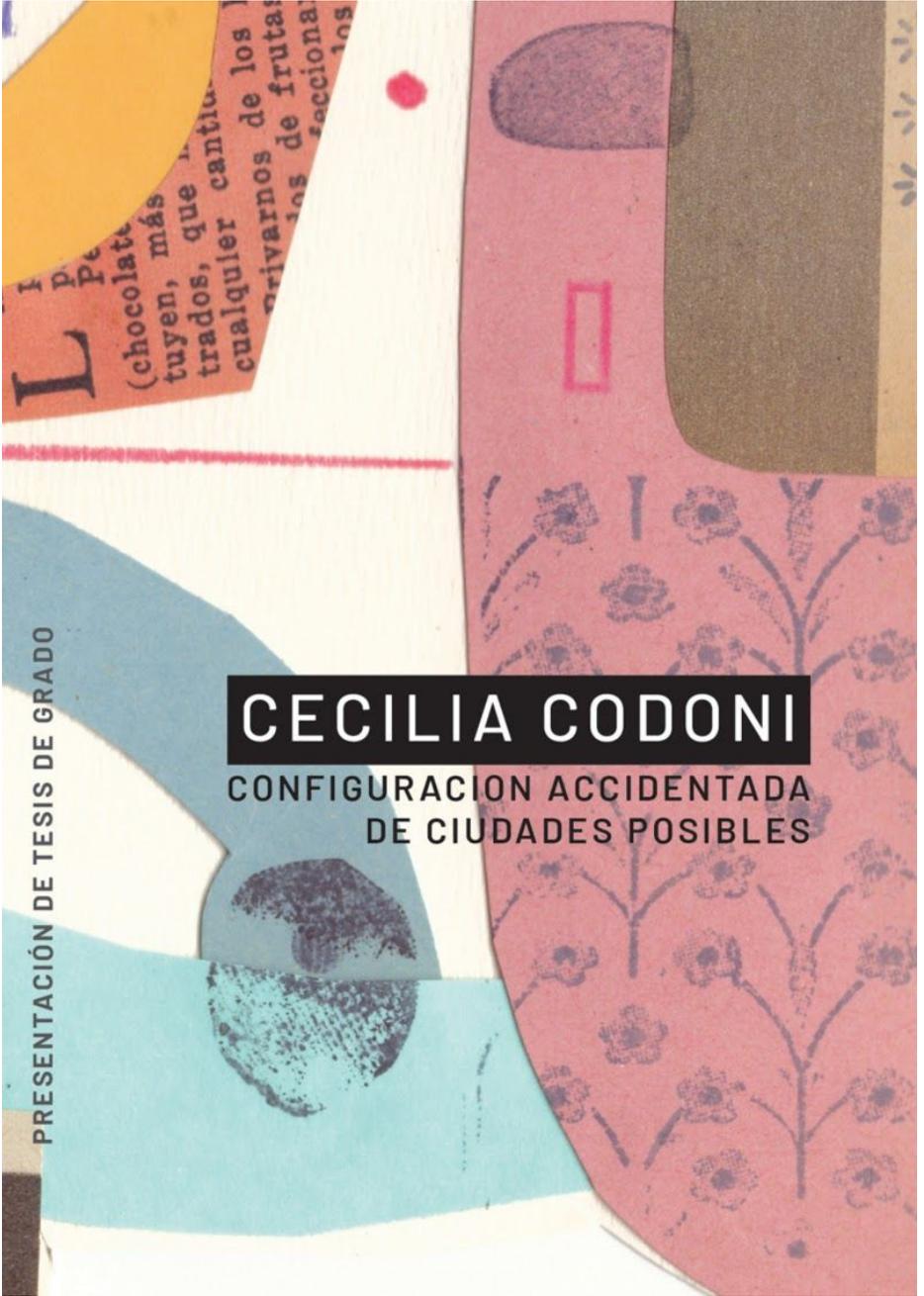


PRESENTACIÓN DE TESIS DE GRADO

CECILIA CODONI

CONFIGURACION ACCIDENTADA
DE CIUDADES POSIBLES



Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Bellas Artes

Carrera: Licenciatura en Artes Plásticas - Orientación Grabado y Arte Impreso

Alumna: Codoni, M. Cecilia

DNI: 26.851.475

Legajo nº: 41371/0

Teléfono: (0221) 15-5573176 / 482-4913

Correo electrónico: cecicodoni@gmail.com

Directora de Tesis: Lic. Guillermina Valent



Título:

Configuración accidentada de ciudades posibles.

Tema:

El libro de artista como obra conceptual. Espacios y recorridos ficticiales para el espectador.

El planteo para esta propuesta de tesis es la realización de un conjunto de *libros de artista* que tendrán como eje temático aquella configuración accidentada de lo urbano. Es mi propósito ahondar en los recorridos aleatorios que se disponen como imágenes urbanas donde nos constituimos como habitantes.

En palabras de Calvino *“En Las ciudades invisibles no se encuentran ciudades reconocibles. Son todas Inventadas”*.

A lo que agrega:

“en los últimos años llevé conmigo un libro de ciudades, un cuaderno donde escribir de vez en cuando, fragmentariamente, pasando por fases diferentes. Durante un período surgían sólo ciudades tristes, y en otro sólo alegres. Se había convertido en una suerte de diario que seguía mis humores y mis reflexiones; todo terminaba por transformarse en imágenes de ciudad: los libros que leía, las exposiciones de arte que visitaba, las discusiones con mis amigos. Es un espacio donde el lector ha de entrar, dar vueltas, quizás perderse, pero encontrando en cierto momento una salida, o tal vez varias salidas, la posibilidad de dar con un camino para salir.” (Calvino, 1972, pág. 4).

A la manera de Calvino, esta tesis pretende configurar cartografías que poco tienen que ver con la estructura clara del proyecto arquitectónico. Los libros asumen la condición del registro sensible que desde la ficción promueve realidades posibles. Así los libros desde su esquivada metáfora del paisaje se disponen para un espectador que es invitado a participar de la construcción siempre equívoca de ciudades posibles.

1. HABITAR EL PAISAJE URBANO. EL ROL DEL ESPECTADOR

A lo largo del proceso de esta Tesis existe una gran presencia de la idea de *paisaje*. Pero, ¿a qué nos referimos con este concepto? Los libros que forman parte de esta exhibición representan un conjunto que se configuró de manera aleatoria. Sus partes están signadas por la impronta de los materiales que los constituyen y la estructura de su soporte. El papel de alto gramaje dispuesto en el formato acordeón garantiza su posibilidad de manipulación y su condición escénica. Las ciudades que fueron apareciendo como formas orgánicas en los recortes y materialidades asumen el rol de representaciones abstractas que pretenden remitir escenas urbanas. Como consecuencia de su construcción aleatoria se han visto emparejadas las jerarquías entre figuras y fondo, mimetizando la totalidad en una única trama a modo de un gran espacio habitable.

Es en virtud de lo anterior que se hace relevante abordar el concepto de paisaje. Ya que como género históricamente construido nos presenta a *“la ciudad como una proyección de espacios diversos que constituye un repertorio de formas y contenidos donde los cuerpos que la transitan le otorgan nuevos sentidos.”* (Giglietti; Lemus, 2013, pág. 108)

En los diferentes libros que constituyen esta tesis podemos ver papeles que se levantan y abren, donde se construyen y aparecen formas, generan volumen y movimiento. Pretendemos a partir de sus formas establecer un paralelo con la experiencia urbana caracterizada *“por producir pliegues entre el adentro y el afuera, lo interior y lo exterior, el espacio público y el espacio privado. El paisaje es entendido como una imagen contenedora de formas de concebir la relación entre cultura y naturaleza.”* (Giglietti; Lemus, 2012, pág. 157)

En esta mirada amplia del paisaje que nos acercan los autores reconocemos la oportunidad de jugar con el género. Ofreciendo a través de materialidades cargadas de pasado la experiencia de reconfigurar nuevos espacios para ser habitados.

Los libros estarán dispuestos sobre una mesa que permita su manipulación. Cada uno de ellos plantea una convivencia formal con la totalidad del material. Y su disposición, replicando las acciones que le dieron origen, está sometida a la decisión del espectador. Una participación que lo coloca en la doble tarea de construir y habitar.

2. EL COLLAGE COMO MODO DE OPERAR E INTERPRETAR

El proceso de realización de la tesis se ha llevado a cabo siguiendo la concepción del collage como herramienta práctica y como concepto articulador. Entendemos el collage como la suma de partes que constituyen una imagen. Los elementos usados dejan de ser importantes por sí solos, para serlo en su totalidad, debido al uso que se les otorga en el nuevo conjunto.

Para esto la definición de *“una forma artística en que materiales diversos, como fotografías, y trozos de papel y tela, son organizados y pegados en un soporte”* (Wigan, 2006, pág. 52), no resulta suficiente.

Con el objetivo de ampliar los alcances de este concepto resulta pertinente la definición que nos ofrece J. Rancière:

“El collage puede darse como el encuentro de los heterogéneos que testimonian una incompatibilidad entre dos mundos o bien, revelarse como el lazo que une dos mundos en apariencia ajenos. Pero el collage encuentra su punto de equilibrio ahí donde puede, combinar las dos relaciones y “jugar

sobre la línea de indiscernibilidad (de confusión) entre la fuerza de legibilidad (lo comprensible) del sentido y la fuerza de extrañamiento (lo incomprensible) del sinsentido.” (Rancière, 2014)

Vale la oportunidad para establecer un breve recorrido acerca de la utilización del collage como recurso en el marco de la historia del arte occidental.

De manera amplia reconocemos antecedentes en el marco de la Revolución Industrial, que con sus avances tecnológicos configuró un amplio repertorio de herramientas para la ilustración gráfica impresa y por lo tanto facilitó los mecanismos para la incorporación del collage como medio de realización de imágenes.

Pero el punto de quiebre se da con la invención de la fotografía, el interés por el arte primitivo y las convulsiones políticas y sociales que extendió el uso del collage entre los movimientos de vanguardia.

De manera general podemos identificar un importante momento para la historia de este recurso en el movimiento cubista, representado por artistas como Picasso, Braque y Juan Gris quienes usualmente pegaban y fijaban trozos de papel periódico, papel de pared, tejidos, madera, arena y metal sobre pinturas y relieves.

Más tarde el Surrealismo con sus preocupaciones por el subconsciente y la fantasía, llegó aún más lejos con el uso de collage al haber extendido el uso de la fotografía, la cinematografía y la fabricación de objetos (tomadas del Dadaísmo). El Collage y el ensamblaje de objetos incongruentes, el Frottage y la técnica de cadáver exquisito son ejemplos claros de esta expansión. Hay que citar en este caso los trabajos de Max Ernst, Magritte, Man Ray y Joseph Cornell autor de collages y construcciones en tres dimensiones.

Más próximos a nuestra época los representantes del pop de los cincuenta y

sesenta como por ejemplo Andy Warhol, Robert Rauschenberg y Richard Hamilton también recurrieron al collage al igual que los artistas que conformaron el Neo Dada y Fluxus.

Sin embargo encontramos en la historia local reciente un referente cercano a las expectativas de este trabajo. Edgardo Antonio Vigo ha sido un exponente en el empleo del recurso. En su trayectoria reconocemos la utilización sistemática de las lógicas del collage, de aquel encuentro de los heterogéneos que mencionaba más arriba Rancière.

Es así que en el catálogo de la muestra Maquinaciones, Mario Gradowczyk señala que *“El collage se constituirá en una herramienta imprescindible para la creación. Vigo revalúa, reapropia y modifica consignas del discurso dadaísta original y las contribuciones posteriores de los surrealistas y las utiliza para arremeter, en su ciudad natal, con la audacia de un joven seguro de su fortaleza.”* (AAVV, 2008, pág. 92)

El artista constituye su lenguaje a partir del encuentro de fragmentos, imágenes y textos asociados entre sí. Es precisamente lo disonante e inesperado de este proceso de coalición, cuya contradicción visual sorprende al ojo, lo que despierta o no ese placer estético o algún rechazo.

“Y es a través de esta utilización del procedimiento que Vigo despliega una estrategia que se sostiene precisamente por su oposición al arte retinal; procura educar al observador y movilizarlo para que abandone su papel pasivo y se convierta en participante activo, que ingrese en el campo físico del artefacto para que lo perciba y lo experimente.” (AAVV, 2008, pág. 92)

En línea con lo anterior también reconocemos en el trabajo de Melinda Tidwell una referencia al trabajo que se presenta para esta tesis. La artista constituye su poética a través de la utilización de libros y papeles encontrados. Así

describe los elementos con los que trabaja:

“Los libros descartados son un material de collage particularmente rico, tanto por sus propiedades físicas como por el contexto del que provienen. Me encantan las páginas desgastadas, como las cubiertas se desvanecen y se deshilvanan. Pero luego están los componentes del lenguaje: tipografía, palabras, oraciones, diagramas, imágenes que les dan sentido.”

Cortados de su contexto original, funcionan como textura y forma, y también como un tipo de código o pedazos de memoria. La abstracción de esta información en fragmentos de sentido, espera incitar al espectador a esa tierra más salvaje de asociación libre apelando a su propia imaginación.

En resumen, podemos decir que la mezcla ecléctica de formatos y soportes ha invadido nuestro entorno. Artistas, ilustradores y diseñadores contemporáneos, han adoptado el empleo de la fotocopiadora e impresoras a color, escáneres, cámaras digitales y ordenadores, para realizar sus obras. Todas tecnologías que viabilizan la opción del collage. Y al mismo tiempo como espectadores, hemos naturalizado estos procedimientos como una manera contemporánea de interpretar la realidad.

3. EL LIBRO DE ARTISTA, ANTECEDENTES Y CARACTERÍSTICAS.

El libro de artista es una forma de expresión plástica surgida en la segunda mitad del s.XX; se reconoce como acto fundacional una serie de libros realizados en 1963 por E. Ruscha.

En el campo de las artes visuales, el Libro de artista, constituyó la apropiación del soporte proveniente del mundo de los libros. según Ulises Carrión *“el libro es una secuencia espacio- temporal. Los libros existieron originalmente como*

contenedores de textos. Pero los libros siendo realidades autónomas, pueden contener cualquier lenguaje [...] cualquier otro sistema de signos.” (Valente, 2012, pág. 167)

A este respecto vemos como *“se empieza a considerar al Libro como soporte y forma. Es una obra que explora e indaga las posibilidades del libro; sus elementos constitutivos, tales como la materialidad, la forma y la estructura; su desarrollo espacio temporal y su lectura secuencial.”* (Valente, 2012, pág. 167)

Su carácter transdisciplinar permite combinar distintos procedimientos artísticos, puede representar los formatos y las estructuras de libro objeto. Se establece un juego lúdico y crítico en el que se crea, recrea y en algunos casos destruye la forma de libro.

Filiou Roberts, Jaime Mairata Laviña y Isabelle Jameson, *“coinciden en que en el LA, se produce una comunicación entre autor y lector porque entre ellos hay una interface física. Se destaca en este sentido la importancia de la percepción táctil, que unidas a los aspectos visuales del libro y a los textuales de la narrativa , conforma una totalidad para ser explorada.”* (Valente, 2012, pág. 169)

Completando esta idea de un dispositivo complejo lo reconocemos como un tipo de obra conceptual ya que *“El LA, no suele ser un artefacto completo en sí mismo, sino que apela a que el espectador se convierta también en actor-partícipe de la obra y adquiera un rol importante. Al requerir una lectura secuencial, él LA necesita una abordaje participativo para que se genere un “juego con el tiempo , al poder pasar sus páginas, retroceder, desplazarlas y leer un discurso plástico en secuencia espacio-temporal.”* (Valente, 2015, pág 169)

De este modo, este dispositivo exige un receptor que esté dispuesto a indagar, se trata de un tipo de producción no acabada que se completa al entrar en contacto con quien lo interpreta. 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 sus posibilidades narrativas haciendo confluír 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.

“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.” (Beccaría, 2013, pág. 47)

En esta línea podemos afirmar que el libro aborda una escritura que ya no es propiamente o solamente literaria, es plástica. Nuevos soportes, formatos y materiales y un interés diferente por el soporte libro.

Por lo tanto, como menciona Juan Carlos Romero, *“El libro de artista no es un libro de arte. Frecuentemente se agrega esta confusión: que son libros bellamente ilustrados, libros realizados con técnicas extravagantes, libros con una cubierta espectacular, libros realizados por artistas, libros de formato inusual, libros redondos, triangulares y en relieve, libros de aspecto artesanal, libros realizados con materiales poco usuales. El libro de artista sólo existe cuando es concebido y no puede existir más que como libro”.* (Romero, 2011)

Habiendo definido a este dispositivo como una obra conceptual estamos en

condiciones de afirmar que *“No existe una definición única de libro de artista. Cada uno es único e intransferible y sigue la creación impredecible del autor.”* (Ochoa, 2012)

Es un medio de expresión con parámetros nuevos, independiente y fundamentalmente interdisciplinario.

4. ACUMULAR - ATESORAR - CATALOGAR - SELECCIONAR - APROPIAR

Como se expresó en las líneas iniciales de este trabajo existen conductas cíclicas que acompañan la configuración de estos libros de artista. Estas se desprenden de hábitos que no son exclusivamente los de la producción artística. Se trata de acciones que en su práctica recurrente arrojan siempre nuevas formas. En esta línea se configuran como ejes cíclicos de trabajo y creemos que también se replicarán en las acciones interpretativas de quien atraviesa esta instalación de libros. Reconocemos allí las siguientes acciones:

- **ACUMULAR y ATESORAR:** guardar cosas de valor personal. Revistas heredadas. Una época a través de sus formas.
- **SELECCIONAR:** elegir parte de esas revistas, hojas deterioradas por el tiempo, motivos y tramas. Seleccionar y encontrar papeles que luego serán usados.
- **CATALOGAR:** apuntar, registrar o clasificar un objeto según unas normas de ordenación. Eso que recortó es guardado conformando un inventario por colores y tramas
- **APROPIAR:** operación a través de la cual se le cambia las cualidades a un objeto.

Este proceso se traduce de manera práctica en la siguiente dinámica:

Tras varios años de acumular y atesorar revistas heredadas, regaladas o encontradas, de la década del 60 y 70 me dispuse entonces en la búsqueda y selección de los diferentes fragmentos que serán parte de la obra.

En lo que respecta a la búsqueda de la materialidad, el proceso fue tan importante como los libros que de ella resultaron. Los materiales traen consigo la posibilidad de regir una composición. Las formas, las texturas, los colores, entre otros aspectos que parecieran simples detalles, pueden llevar a generar imágenes y objetos cargados de significados.

Antes de iniciar esta serie de collages fué preciso recortar y seleccionar de la pila de revistas algunas tramas, colores y motivos que entiendo característicos de una época.

Volviendo a Rancière en vista de lo anteriormente descrito podemos decir que *“Casi como un ritual me permito jugar un juego que remite a la indecibilidad (la imposibilidad de elección o decisión), la suspensión del sentido (por multideterminación) de los collages presentados.”* (Rancière, 2014)

Así de forma intuitiva se pudo reconocer un inventario propio, de características aleatorias, pero signado por las elecciones materiales que iniciaron este proceso. Este conjunto inédito cobró la forma de lo que Rancière describe como *“Inventario de los rastros de la historia o de simples listas [donde] el artista se convierte en el archivero o en el coleccionista, en el testigo de una capacidad compartida. El encuentro de los heterogéneos no apunta a producir la colisión crítica ni a jugar con la indecibilidad de las cosas, sino a recapturar su potencial de historia común”* (Rancière, 2014)

Por lo tanto cada acción constituyó de forma simultánea instancias productivas e interpretativas configurando repertorios disponibles que finalmente fueron apropiados. Entendemos por apropiación *“la reutilización de elementos preexistentes para generar un nuevo conjunto con significación propia. En las prácticas apropiacionistas existen dos momentos, el que extraemos un elemento de un contexto inicial y le damos una entidad (una significación) autónoma y el instante en que decidimos incluirlo en un nuevo contexto alejado del original, resignificando.”* (Serrano Vidal, 2013).

5. LOS LIBROS COMO CIUDADES / EMPLAZAMIENTO DE LOS LIBROS DE ARTISTAS

Finalmente los caminos se transforman en libros, nuevos montajes espacio-temporales. Libros que dejan de tener su uso habitual, para así ofrecer nuevas tramas, funcionando como un tejido urbano, como un paisaje para ser recorrido y reconfigurado por el espectador.

Se presentará entonces una instalación con una serie de libros de artistas, de diferentes tamaños, todos en formato acordeón.

La forma del montaje será de manera escenográfica, en donde el espectador participa como co-autor que recorre, mira, abre, combina, y cierra una serie de ejemplares que estarán a su disposición en el centro de la sala. Podrá adentrarse en ese mundo de ciudades y ser parte de esa instalación.

Aspiramos con esto a un *“espectador-visitante que penetre en la obra y se sumerja en una situación ficcional, que construye un efecto de realidad particular”* (Valesini, 2015, pág. 99). La pretensión es que los libros funcionen como una totalidad, a modo de un gran paisaje, como una acumulación que

“no sólo construye la envoltura figurativa del lugar, sino que, al habitarlo, lo dota de valor simbólico, lo ritualiza y lo construye como escenario.” (Oliveras, 2000) “De allí lo indispensable de la presencia, del estar ahí, que hacen de ese despliegue particular de elementos convergentes un entorno, una escena para ser habitada.” (Valesini, 2015, pág. 98)

El conjunto de libros se propone en una de las salas del Centro Experimental Vigo, pero para acceder a ellos habrá que atravesar el pasillo de ingreso en el que a modo escenográfico se disponen impresos a gran escala de los motivos de algunos libros. Este tránsito que pretende implicarnos como personajes activos es la entrada a una trama que se manifiesta ante el espectador, donde encontrarse y reconocerse. Y como dice Larrañaga *“las instalaciones presentan y exponen los objetos para ser experimentados, por lo que el espectador no sólo puede adentrarse en las obras y recorrerlas, sino que descubre la capacidad de incorporarse al propio proceso de construcción representativa, al integrarse en un espacio habitable, en el que no sólo los objetos cotidianos sino también su propio cuerpo son reconfigurados como obra.” (Valesini, 2015, pág.72)*

Intentaremos que a través del uso de los cortes y dobleces se produzcan obras dinámicas con las que el público pueda interactuar, ya que *El libro “es un espacio donde el lector ha de entrar, dar vueltas, quizás perderse, pero encontrando en cierto momento una salida, o tal vez varias salidas, la posibilidad de dar con un camino para salir.” (Calvino, 1972, pág. 6)*

“Por este motivo puede decirse que no se trata de producciones del todo acabadas, sino que se completan al entrar en contacto con un 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.” (Beccaria, 2013, pág. 47)

Libros que se despliegan, abren solapas, presentan lugares y nos implican como personajes. El tiempo y el movimiento serán parte necesaria de este formato. Para la ensayista Zenda Liendivit *“proyectar un espacio es proyectar el tiempo, es aspirar a una determinada forma de habitabilidad, proponer continuidades o rupturas y tensionar diferentes elementos para generar entre ellos una interacción constante”*. (Liendivit, 2008, pág. 186)

Y así libros y ciudades serán nuestros medios y excusas convencidos de que allí *“el tiempo pierde así su primacía y se desvanece completamente en el espacio de la conciencia. Las ciudades imaginarias son el lugar de la experiencia simbólica, comparten el vínculo con el absoluto de la poesía.”* (AAVV, 2015)

6. BIBLIOGRAFÍA

AAVV (2015)

ANTÓN, JOSÉ EMILIO, 2004, Libro de artista, "Visión de un género artístico".

<http://librosdeartista-historia.blogspot.com.ar/>

BECCARIA, HORACIO, 2013, Revista de Arte e Investigación N°7, "El libro de artista. Aspectos narrativos. El aporte del análisis estructural"

CALVINO, ITALO, 1972, *Las Ciudades Invisibles* [en línea febrero 2015]

<http://www.siruela.com/archivos/fragmentos/Ciudadesindd.pdf>

GIGLIETTI, NATALIA; LEMUS, FRANCISCO, 2013, *Divergencias y convergencias en el paisaje contemporáneo*.

LIENDIVIT, ZENDA, 2008, *Territorios en tránsito. Ensayos sobre la ciudad moderna*, ed. Contratiempo Ediciones.

OCHOA, ELENA, 2012, [en línea, junio de 2018]

<http://www.elcultural.com/revista/arte/De-que-hablamos-cuando-hablamos-de-libro-de-artista/30893>

RANCIÈRE, JACQUES, 2014, *Videoarte y crítica* " (EL COLLAGE) [en línea, febrero 2015]

<http://www.ob-art.com/en/blog/videoarte-y-critica-el-collage--ranciere-.2014>

Revista Arquitectura viva, *Arquitectura y Contexto*, Luis Felipe García N ° 84 mayo-junio 2002. [en línea, abril 2015]

<http://www.arquitecturaviva.com/es>

ROMERO, JUAN CARLOS, 2011, *Nacimiento del libro de artista* [en línea, marzo 2015]

<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/6-20396-2011-01-04.html>

SERRANO VIDAL, ALICIA, 2013, *Apropiacionismo, remezcla y postproducción: el Found Footage en el siglo XXI* [En línea, junio 2015]

<http://www.eumed.net/libros-gratis/ciencia/2013/17/found-footage.html>

SIMÓ MULET, TONI, 2014, *Los lenguajes visuales de la modernidad: collage, assemblage y montaje* [en línea, junio 2015]

<https://digitum.um.es/xmlui/bitstream/10201/17331/1/Los%20lenguajes%20visuales%20de%20la%20modernidad%20collage.%20assemblage%20y%20montaj>

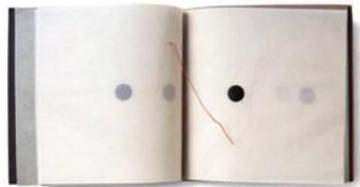
VALENTE, ALICIA, 2012, en Revista Arte e Investigación N°8 "*Producción, lectura y exhibición del Libro de Artista*".

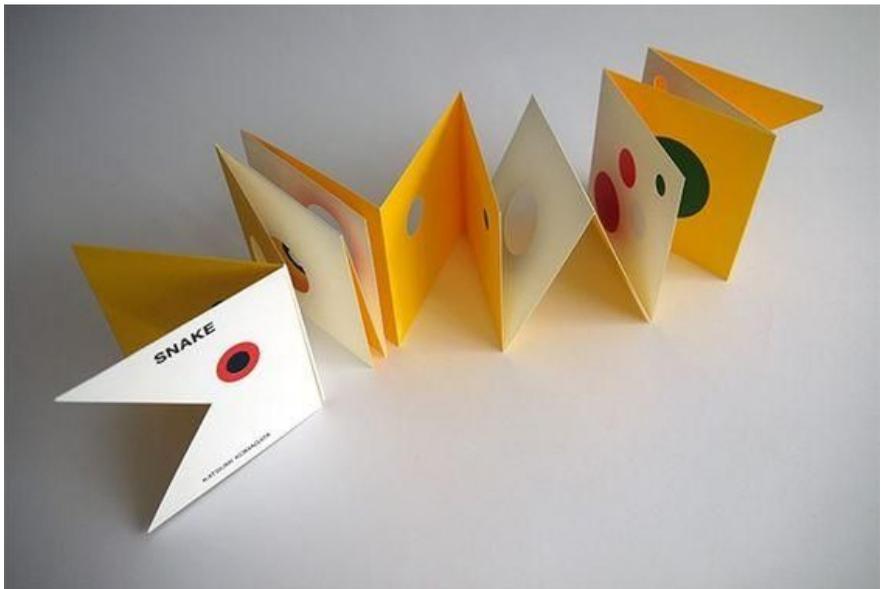
VALESINI, SILVINA, 2012, *Tesis de Posgrado*, "*La instalación como dispositivo escénico y el nuevo rol del espectador.*"

WIGAN, MARK, 2007, *Pensar Visualmente*, ed. Gustavo Gill, Barcelona

ANEXO:

1. Ejemplos de Libros de Artistas





2. Fragmentos de la producción







CECILIA CODONI
CONFIGURACION ACCIDENTADA
DE CIUDADES POSIBLES

Presentación de Tesis de Grado para la Licenciatura en
Artes Plásticas orientación Grabado y Arte Impreso

Directora: Guillermina Valent

2018