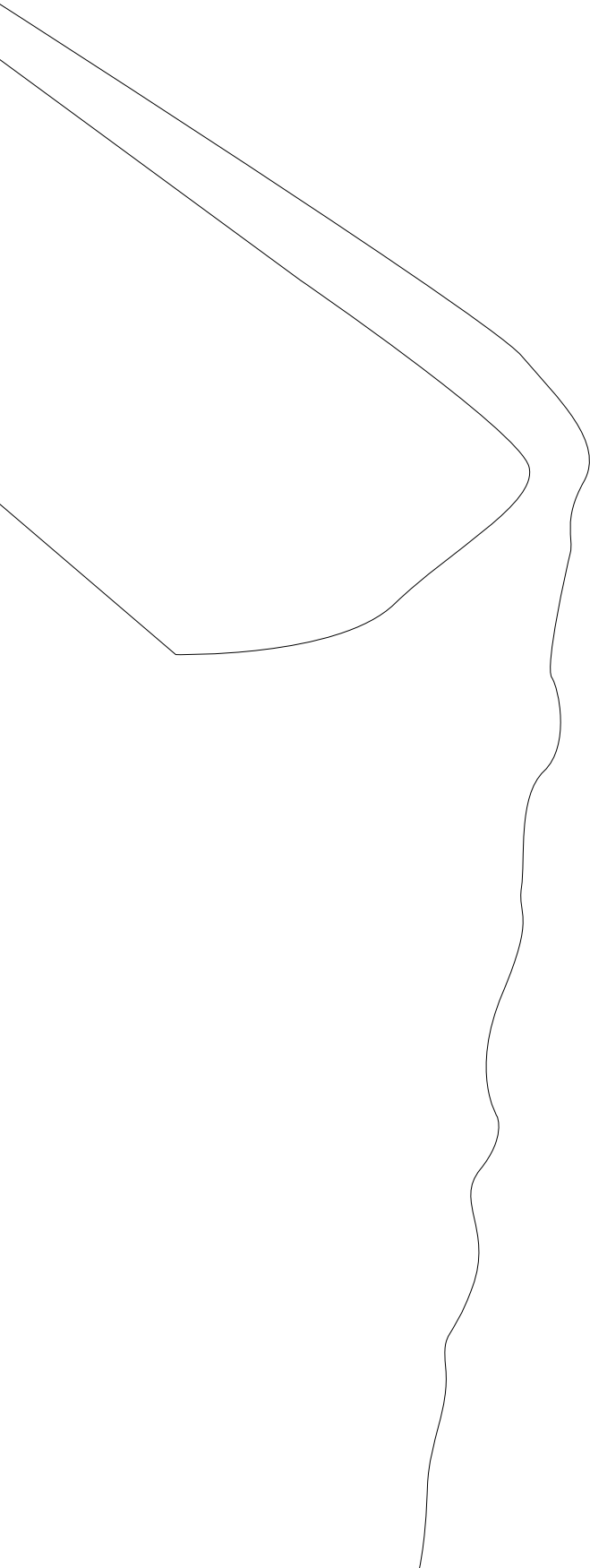


Gestualidad y performance en los libros de artista

Martha Hellion

Artista Visual e curadora independente. Estudou no México, Inglaterra e Holanda. Nos anos 1970 foi cofundadora da editora Beau Geste Press na Inglaterra. Desde então sua prática tem enfocado a edição de livros de artista e outros projetos multidisciplinares. Como curadora, tem contribuído internacionalmente em numerosas exposições. Fundou o *Centro/Estudio de investigación y documentación sobre Libros de Artista* na Cidade do México, além de seguir investigando a natureza, a paisagem e a música para projetos que está desenvolvendo.



RESUMEN

Este es un tema que explora los comportamientos (hábitos) que se realizan por medio de gestos de expresión, a través de movimientos del cuerpo, de las manos, de los ojos y que se activan consciente o inconscientemente al tener contacto físico, ese contacto necesario para experimentar el Libro de Artista, para que sea percibido con un sentido más amplio y profundo, y comprender su lectura, que a su vez dependerá de su forma y contenido, pues cada libro propondrá distintos escenarios y campos visuales para experimentar.

Por lo mismo, se considera que en el proceso creativo y de producción de estas obras podría haber o no una finalidad programada, éstas podrían ser leídas de cierta forma, con otras miradas activadas desde otras perspectivas, y de ahí podrían tener un carácter performativo.

RESUMO

Este artigo explora os comportamentos (hábitos) que se realizam por meio de gestos de expressão, movimentos do corpo, das mãos e dos olhos e que se ativam consciente ou inconscientemente ao entrar em contato físico. Este contato é necessário para se experimentar o Livro de Artista, para que seja percebido em um sentido mais amplo e profundo, e compreender sua leitura, que por sua vez dependerá de sua forma e conteúdo, pois cada livro proporá cenários e campos visuais distintos para se experimentar.

Portanto, considera-se que o processo criativo e de produção destas obras poderia ter ou não uma finalidade programada, podendo ser lidas de certa forma, com outros olhares ativados a partir de perspectivas distintas, podendo ter um caráter performático.

Siempre he pensado que todo ha existido desde hace mucho tiempo y que intuitivamente andamos y desandamos los mismos caminos de la creación. Exploramos y repetimos en el trayecto los mismos esquemas, los mismos patrones, para llegar a ideas con las que podamos desarrollar una obra, desde luego, con conocimientos técnicos suficientes además de la destreza en el manejo de las herramientas apropiadas.

también existió en la pintura del expresionismo abstracto de los años cincuenta, grandes manchas y gotas de pintura aplicadas a la tela por medio de distintos artefactos o dispositivos que manipulados y accionados en cierta forma estampan el impacto de la acción.

Cómo relacionar este elemento de impacto de la acción creadora a través de los gestos en la

OBRAS QUE ME INTERESAN POR EL PROCESO CREATIVO EN EL QUE INTERVIENEN ACCIONES DE LAS CUALES SE DERIVA LA FORMA DEL LIBRO O BIEN PORQUE EL LIBRO MISMO PROYECTA COMPORTAMIENTOS Y ACCIONES POSTERIORES.

Mi camino, en especial, fue dando vueltas hacia los Libros de Artista, actividad en la que me he ocupado felizmente desde los años setenta, produciendo, imprimiendo, editando, coleccionando e investigando sobre nuevas formas y conceptos, lo que hace que cada vez sea más difícil escoger y seleccionar.

En la última década se ha multiplicado la producción de Libros de Artista, podría decirse que crecen y se desparrraman como el cauce de un río, y han escapado de las definiciones teóricas ya tan conocidas.

Con y a pesar de esto, encuentro obras que me interesan por el proceso creativo en el que intervienen acciones de las cuales se deriva la forma del libro o bien porque el libro mismo proyecta comportamientos y acciones posteriores. De aquí mi atrevimiento a aplicar el término gestualidad en los Libros de Artista, que generalmente se aplica a la pintura oriental y a la caligrafía, en las que se percibe la soltura de la mano en los trazos a pincel y tinta, un gesto continuo accionado dentro de un tiempo y un espacio. La gestualidad

producción de un libro. Existen obras de características muy particulares que podrían incluirse en este inciso no sólo por ideas concebidas dentro de una estructura lineal en las que se experimentan diferentes formas de narrativa a veces más relacionados con el contenido visual y conceptual, en las que el formato ya está establecido – un libro –, la gestualidad está preconcebida al voltear las páginas del libro.

Pero en otras poéticas más libres, más cercanas al lenguaje hablado, al gusto y al placer de escucharlo, en el que se destaca -su oralidad- de la cual se imprime su imagen visual -la escritura- podemos explorar campos de acción más amplios en los que los gestos o actos de expresión son originados desde el pensamiento creador a través del cuerpo, generando una energía que se concentra y fluye para realizar un movimiento, una acción o un comportamiento de carácter performativo, ya sea para la realización de la obra o para que el lector o espectador acceda a ella.

Para hacer un esbozo e ir entrando en materia de esta relación entre lo gestual y lo performativo del

Libro de Artista, comienzo por mencionar que en los orígenes del libro existen muchos paralelos en cuanto a su manufactura y valoración con respecto de los Libros de Artista contemporáneos, lo que los coloca en el mismo plano de excentricidad por lo limitado de su producción: hechos a mano, utilizando materiales de producción artesanal, pergaminos de pieles finas, tintas de origen vegetal y mineral; posteriormente, papiros y papeles hechos a mano, trabajados diestramente por artesanos especializados en caligrafía e ilustración (manuscritos iluminados) y, finalmente, encuadernaciones artísticas en el caso de los libros antiguos. En lo que toca a los libros contemporáneos, desde luego, aparte de que se utilizan materiales artesanales, existen otras opciones con técnicas de impresión y encuadernación más actualizadas.

No obstante, el contenido y función de los libros antiguos eran distintos, aunque en el fondo correspondían a ideas y conceptos de preocupación actuales. Aquellos transmitían el conocimiento de pensamientos filosóficos, espirituales, literarios, políticos y científicos, por lo que fueron investidos de poder y riqueza a la que no todo mundo tenía acceso. Los libros de Artista son creados y producidos por artistas que reúnen las cualidades técnicas para realizar sus obras, a diferencia de los anteriores que se hacían por encargo a artesanos; sin embargo, también hay libros en el ámbito del Arte de los Libros como obras de encuadernación artística, impresión (litografía, huecograbado o técnicas contemporáneas de reproducción) que no necesariamente se pueden incluir en el campo de Libros de Artista, sino que más bien están contenidos en lo que son ediciones de Arte. Este punto aún es sensible mencionarlo ya que en algunas producciones el trabajo técnico es más importante que el contenido.

Volviendo a los formatos de libros antiguos, los primeros fueron manuscritos en rollo, que para su lectura se tenían que manipular de cierta manera, los manuscritos latinos y griegos se leían de izquierda a derecha y cuando se los tomaba en las manos, la parte leída se enrollaba con la mano izquierda mientras lo que se iba a leer se desenrollaba con la derecha. Esto obligaba al lector a tener cierta destreza en el enrollar y desenrollar al ritmo de la lectura, dependiendo del material, papiro o pergamino, así como del carácter de la lectura, que a veces requería de un podio o escenario para su presentación: edictos públicos, religiosos, mensajes o simplemente algún registro de consulta. Para estos casos se agregó una varilla de madera o un cordón con peso en los extremos, lo que facilitaba que el manuscrito fuera extendido sobre una superficie plana dejando caer los extremos asegurando su lectura abierta.

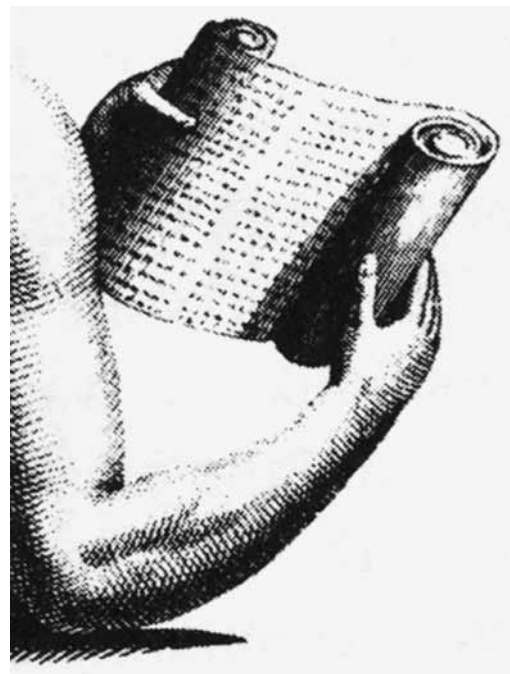


Fig. 1: Pergamino manuscrito

Fig. 2: Tabletas de madera

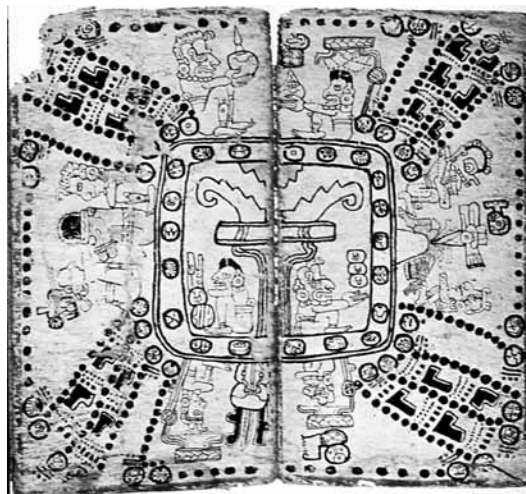
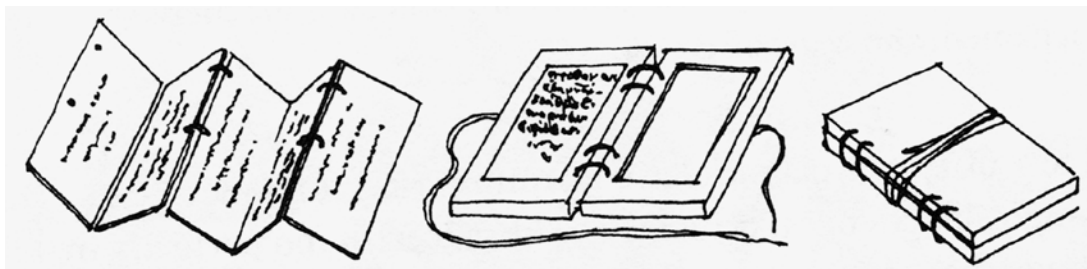


Fig. 3: Códice Madrid

Por razones prácticas el manuscrito enrollado fue substituido por el códice (Códex, que quiere decir tronco de árbol en latín), formado a base de hojas planas de papiro o pergamino dobladas, unidas por una costura, protegido con una tapa de madera a manera de cubierta. Este formato tenía sus ventajas sobre el manuscrito enrollado, ya que a la hora de consultar algún texto final había que desenrollar todo, y en cambio en el códice se podía acceder a cualquier página con sólo voltear las hojas, además de que se podía escribir en ambos lados.

Un utensilio precursor al códice fueron las tabletas de madera o marfil, unidas con piel o metal en forma de bisagras, que proveían dos superficies planas para escribir o hacer notas, a manera de

cuaderno portable. Las superficies planas interiores estaban preparadas con un material suave que permitía marcar la escritura con una punta (buril), el texto se protegía al cerrar las tabletas y se transportaba para ser copiado, después se borraba puliendo la superficie para ser usado nuevamente.

Empiezo aquí con los códices mesoamericanos porque pertenecen a los antecedentes culturales de esta parte del mundo de donde provengo. Estos fueron documentos en los que se imprimió la memoria de los pueblos antiguos. Son manuscritos que han permitido el conocimiento de sus saberes científicos, su historia, su geografía, su organización social y económica, así como sus genealogías, ritos y ceremonias religiosas. Para el soporte de estos documentos se utilizaban fibras de corteza de árbol, piel de venado, tela de fibras vegetales o membranas de hojas de agave, la superficie se trataba con una capa de estuco muy fino para obtener una superficie lisa y pulida y así dibujar la escritura pictográfica con más precisión. Se utilizaban tierras minerales y vegetales para el color, moliendo las arcillas que mezclaban con mucílago de lirios acuáticos y se aplicaba con puntas de agave o brochas de pelo de conejo.

Los que realizaban estos documentos eran en verdad artistas altamente calificados como grandes conocedores de la lengua, uso y costumbres de su sociedad, eran los cronistas de su tiempo, y se

dedicaban a esta actividad de tiempo completo. Perteneían a una elite de alta estirpe porque su arte era altamente apreciado, *Tlacuilos*, como se los llama en el idioma náhuatl, moraban en los mismos centros donde se guardaban los manuscritos, aposentos llamados *amoxcalli*, de donde *amoxtli* quiere decir libro y *calli* casa. En estos lugares se guardaba y aseguraba la conservación y el control del conocimiento y del saber, y con ello se contribuía a afirmar el poder de los dirigentes y de los grandes señores que los poseían.

Los documentos se leían completamente extendidos, tendidos en el suelo sobre esteras de palma, el *Tlacuilo* lector y los oyentes se situaban alrededor del manuscrito para verlo en su totalidad y se desplazaban en torno del códice según lo requirieran su lectura y explicación. Los códices, aunque su formato fuera horizontal, su lectura a través de los pictogramas no era lineal, contenían en su narrativa visual el pensamiento circular que correspondía a su visión de la cosmogonía.

A la llegada de los españoles gran cantidad de estos registros fue destruida, quedando sólo alguno que otro, una vez desparramados como regalos exóticos. Unos cuantos conquistadores, principalmente los frailes, pudieron apreciar la importancia de los documentos y trataron de preservar su producción, gracias a lo cual existen códices que se conservaron después de la conquista.

El códice en el contexto europeo se remonta a la época temprana del cristianismo y se cree que fue adoptado por la Biblia Cristiana que se copió en papiros, circulando como libros que los distinguían de los textos en rollo de la tradición judaica y de la pagana.

A consecuencia del uso frecuente del papiro, este empezó a ser más escaso y apareció un nuevo material, el pergamino de piel de borrego, procesado finamente hasta formar hojas muy finas llamadas membranas; se utilizó también la piel de otros animales: terneras, cabras y hasta pescados. La Resistencia de este material permitía los dobleces y se cosía en forma de concertina, lo cual lo hacía de uso más práctico desde como leerlo, siguiendo con como guardarlo y hasta como transportarlo.

Con estas formas se desarrollaron una serie de prácticas físicas, desde la manufactura de los libros hasta la forma en que tenían que ser leídos, y se llegó a construir gabinetes especiales para colocarlos y asegurarlos, ya que las distintas formas de encuadernación hacían que las cubiertas fueran de gran valor tanto artístico como económico. Igualmente, puesto que eran escritos e ilustrados por grandes artesanos, llegaron a ser de gran tamaño tanto a lo alto, como a lo ancho y



Fig. 4: Detalle de lectern con libro encadenado.

en espesor, sólo se podían leer inclinándose sobre una superficie adecuada para los mismos, atril o *lectern*.

A medida que los libros fueron tomando más forma con encuadernaciones más elaboradas, decoradas con metal y piedras preciosas, tuvieron que ser resguardados y separados de las producciones más simples para que estos no fueran dañados por las casi armaduras de los primeros. Para consultarlos y leerlos individualmente fueron encadenados al pupitre o lectern, de esta forma se controlaba al mismo tiempo su lectura y su conservación.

Esta práctica de encadenar los libros por seguridad, realmente los convierte en rehenes esclavizados al conocimiento, y es bajo estas condiciones que se basa la historia de las bibliotecas inglesas de alrededor del siglo XVII y finales del siglo XVIII.

Es evidente que para acceder a estos libros también se requería de ciertas condiciones limitadas a la materialidad del libro, su peso, la extensión de las cadenas, la imposibilidad de moverlo o cambiarlo de lugar, por lo que el usuario se adaptaba físicamente a las condiciones del libro, a estar largo tiempo sentado o parado en superficies duras e incómodas si así lo requería el estudio o la lectura del libro.

En esta época anterior a la imprenta, los libros se valoraban igual, tanto el original como la copia seguían conservando su calidad de ejemplares únicos por ser copias hechas a mano, porque de hecho, su elaboración algunas veces superaba a los originales, y fue así que se fueron formando los grandes acervos en las primeras bibliotecas.

Las bibliotecas de hoy en día que contienen estos libros conservan un ambiente de misterio y magia; el peso de su historia y contenido invade ese ambiente, se percibe a través de sensaciones diversas; son recintos de sabiduría que al traspasar el umbral sutilmente transforman nuestro comportamiento, desde la forma de caminar, de ver, de hablar, hasta el buscar el sitio apropiado para consultar un libro, para penetrar en su mundo. Y no sin antes pasar por una serie de trámites que anteceden a ese universo del conocimiento: la identificación, el confundirse en el índice bibliotecario, la espera, el ser asignado un guardia especial que cuida de la manipulación de los libros y el uso de guantes para tocarlos.

Lo mismo sucede con los libros de artista, son los mismos procesos aunque las sensaciones nos son transmitidas directamente, éstas dependen de la intención de la obra que se ha creado.

El libro, como materia, ocupa un lugar en el espacio, pero su materialidad inerte se transforma en un cuerpo vivo al que se le ha transmitido memoria, pensamiento y vida en una temporalidad variable, y eso se puede percibir completamente al abrir el libro; cuando nos introducimos a él con la mirada deslizándola por las superficies de sus páginas y al hacer contacto físico con la mano para pasar sus hojas, llegamos a ser parte de ese instante que nos transmite su contenido, y al cerrarlo volvemos a la realidad de nuestro tiempo.

Sus narrativas están contenidas en una estructura como la osamenta de un cuerpo vivo que da sustentación a la forma y que, algunas veces, sale del formato dado y busca otras dimensiones en el espacio, aunque sus referencias sigan vinculadas a una estructura legible.

Los Libros de Artista se convierten en actores independientes para los cuales se crea la obra, se diseña el vestuario y se escoge al espectador para quien van a actuar, se presentan en el ámbito performativo como una *mise en scène* en la que su interpretación, sea oral (hablan por sí mismos, en sentido figurado) o a través de la noción visual del texto, o puramente visual, siempre se dirige hacia formas discursivas y narrativas.

SIEMPRE COMIENZO CON LA POESÍA, PORQUE DE ALLÍ SURGEN LOS PRIMEROS LIBROS QUE
AHORA SON LOS [LIBROS DE ARTISTA].

Para explorar el protagonismo y teatralidad de ciertas obras, primeramente performativas y luego gestuales, empezaré por la [Poesía].

La poesía no sólo se piensa, se escribe para decirse en voz alta, se canta o se lee en silencio imaginando su sonido, y también se percibe visualmente “poesía visual”. Siempre comienzo con la poesía, porque de allí surgen los primeros libros que ahora son los [Libros de Artista].

Empiezo por finales de los cincuenta, principios de los sesenta con la Generación de la Contracultura *Beat Generation*, por ser esta la época que visualmente puedo relacionar con el tema de esta disertación de la cual he partido. Fue un movimiento literario que comenzó después de la Guerra de Corea un grupo de amigos, escritores, cuyas ideas y formas de expresarse fueron determinantes a la reacción de una política sumamente conservadora y fuertemente censora, por lo que pasaron años antes de que sus escritos fueran publicados. Sus obras comenzaron a conocerse y a circular por medio de las lecturas de poesía en sótanos del *Underground*



Fig. 5: Beat Generation.
J. Kerouac, El Rollo
manuscrito

y lugares de Jazz. *Poetry Readings* y *Underground* son palabras que definieron una serie de actitudes, eventos y publicaciones muy significativas en cuanto a la toma de conciencia, que resultó en fuertes cambios que eran imperativos.

Sus principales exponentes fueron Jack Kerouac, Lawrence Ferlinghetti, Allen Ginsberg, Gary Snyder, Gregory Corso, Diane di Prima, entre otros. Las *Poetry Readings* se organizaron primeramente en San Francisco, entre las que destaca la de Gallery Six, después también en Nueva York en The Copy House, Cafe Ago-go y otros.

De este movimiento literario donde la gestualidad y las acciones performativas fueron elementos imprescindibles, menciono aquí un documento literario que ha sobrevivido y que puede leerse infinidad de veces con la misma intensidad con que fue escrito, y que por lo mismo ha significado un cambio de perspectivas que han influenciado a generaciones posteriores.

El Libro *On the Road* (en la carretera), lo menciono aquí porque contiene en su esencia esa energía, ese impulso creador que llevó a Jack Kerouac a escribirlo en tres semanas; texto dactilografiado sobre papel vegetal, en rollo continuo formado por hojas de distintas longitudes que fue pegando una a una hasta llegar a 36 metros.

Esta obra casi mítica es una narración donde describe las experiencias vividas, sus encuentros y desencuentros, durante el viaje del este al oeste,

la relación con sus amigos Allen Ginsberg, Neal Cassidy y otros.

Aunque no es un libro de artista en los términos más rigurosos, lo menciono por su gestualidad, y porque va tomando la forma de un documento enrollado a medida que va siendo escrito, como una narración continua que también sigue un trayecto continuo de tiempo, una acción performativa con ritmo a golpe de teclado al imprimir el texto, visible por las intensidades de tinta en la presión de las letras, creando un esquema visual y sonoro del texto.

El rollo es un manuscrito contemporáneo con una narrativa verbo/visual que no pierde su intención original al ser impresa en el formato de libro; empezar a leerlo es entrar en su dinámica, uno queda atrapado en el viaje y se olvida que está leyendo, más bien uno se vuelve espectador acompañante y la experiencia se vuelve real y visual.

Esta poética performativa y obras en las que se utilizaba un lenguaje radicalmente nuevo es el elemento principal de la iniciativa de Lawrence Ferlinghetti (poeta y editor) para fundar la Librería City Lights en San Francisco en el año de 1957, donde se editó la obra de esta generación y donde también se integró a las artes visuales la producción de una serie de publicaciones que inspiraron a otros poetas en la formación de otras editoriales, que posteriormente se convertirían en acervo importante de la producción de Libros de Artista.

Otro movimiento también ligado a la poesía, a las interdisciplinas del arte y la producción editorial de libros de artista es *Something Else Press* (1963), formada por Dick Higgins y Alison Knowles quienes más tarde forman parte de *Fluxus*, donde sus primeras intervenciones son *happenings* y *performances* de música y poesía.

Aparte de la Edición llamada Bear Pamphlets, volvemos a la lectura con textos enrollados y a producciones como el libro de Yoko Ono *Grapefruit*, publicado por Yoko en 1964 en Tokio. Está considerado como uno de los primeros libros conceptuales cuyo contenido son instrucciones simples para llevar a cabo acciones que envolvían ideas, objetos de la vida cotidiana, para ser representadas dentro de otro contexto. La transcripción de estas instrucciones se llamaba como en la música partitura (*scores* en inglés), *scores* de acciones que podían ser realizadas por otros artistas siguiendo las instrucciones del creador original, por lo que se transmitía una variante personal a la hora de interpretarlas.

En la misma línea de acciones performativas preconcebidas está el formato de la publicación de *Water Yam* de George Brecht como parte de la serie de *Fluxkits*, editado por George Maciunas. Contiene más de 150 instrucciones para realizar, divididas en cinco secciones dedicadas cada una a distintas disciplinas: música, pintura, poesía y objetos varios (múltiples).



Fig. 6: Dick Higgins, *foew&ombwhnw*



Este evento tuvo lugar en East Hampton, N. Y. y en el Festival de Cine de Telluride, Colorado, donde Carolee Schneemann, a manera de ritual se presentó desnuda sobre una mesa pintando su cuerpo de lodo hasta que poco a poco iba extrayendo de su vagina un rollo de papel del que leía en voz alta.

Acerca de la obra performática Schneemann declara:

Pensé de muchas maneras sobre la vagina –física y conceptualmente, como una forma escultural, como un referente arquitectónico, como las fuentes de un conocimiento secreto, en éxtasis, el paso a la vida, transformación. Vi la vagina como una cámara translúcida de donde la serpiente era el molde exterior; animada a su paso de lo visible a lo invisible, como un anillo espiral enrollado moldeado por el deseo y los misterios generativos, atributos del poder sexual femenino y masculino. Esta fuente de conocimiento interno será simbolizada como el índice primario unificando espíritu y cuerpo en el culto a la Diosa.

Fig. 7: *Flux kits*. *Weisswaden* performance.
Interior Scroll, performance de
Carolee Schneemann, 1975

Poéticas del espacio

Otras poéticas – obras que están vinculadas a la naturaleza

Ian Hamilton Finlay, un poeta, artista escultor, naturalista y editor escocés, concretizó en su obra escultórica la esencia y el significado de su lenguaje poético, imprimió en un espacio más amplio y más allá de la página de un libro un lugar de la naturaleza, donde sus palabras y conceptos adquieren otra dimensión e intensidad con lo que logran realzar su presencia en dicho entorno, lo alteran y se apropian de un sentido de permanencia, que trasciende en el tiempo.

Ese lugar escénico, pensado, donde las palabras habitan y son protagonistas dentro de un marco diseñado para ellas, a semejanza de una pieza arqueológica que queda como testimonio para que posteriormente su lectura sea interpretada. Se puede pensar que ésta es la forma más antigua de conservar su contenido, en espera de que sean leídas como un metalenguaje o como inscripciones de alguna cultura arcaica. Ciertamente tiene algo de ancestral.

A través del conocimiento y el amor por la jardinería, Sue e Ian Finlay crean *Little Sparta*, cerca de Edimburgo, en donde transforman su propio jardín en jardín escultórico dedicado a la poesía, al pensamiento filosófico y político. A través de una estética contemplativa, el jardín es una celebración a la tradición neoclásica y se considera como una de las obras más importantes en su género. La producción editorial de Finlay, Wild Hawthor Press, siempre estuvo ligada con la naturaleza de *Little Sparta*, como un análisis perenne. También dedicó gran parte a fomentar trabajos de colaboración con otros artistas.

Ricardo Cuevas explora la relación entre lenguaje e imagen como medio para cuestionar la representación como concepto. El libro, *No Temas* es una serie de paisajes impresos sobre escritura Braille.

La intención de los paisajes es que no sean vistos y, en lo que se refiere a los textos, la única forma de captar algún significado es a través del sonido hecho a partir de su transcripción; son las manos de los ciegos las que dibujan una vez que están leyendo el libro, imitando, a través de las letras y de los caracteres el tema del discurso o de los mensajes dispuestos de cierta forma, y que obligan al lector a ejecutar el mismo gesto que el texto describe. Con estos ejemplos intenta discurrir sobre la complicada aunque siempre obligada relación entre el arte visual y el lenguaje.

La temática de **Patricia Lagarde** es muy sutil; en el proceso de producción la artista reconstruye las escenas de su narrativa editando el trabajo fotográfico que por medio de la impresión digital y otros tipos de impresión complementa visualmente sus historias. La otra parte es la forma de montar y encuadernar, creando a la vez la dimensión en el espacio, a veces recurre a otros elementos que sugieren un diálogo, una analogía o un comentario. Sus producciones son muy limitadas y sus exposiciones son ambientaciones para cada uno de los libros, generalmente ligados con las ciencias naturales.



Fig. 8: Ian Hamilton
Finlay, *Little Sparta*.
Ricardo Cuevas,
No temas.
Patricia Lagarde,
Jardines

Otra temática son las tramas visuales del lenguaje

Son obras que en su proceso intentan tramar, urdir, tejer por medio de un hilo conductor un texto continuo, dentro de estructuras espaciales, pero donde sus referentes siguen vinculados a un lenguaje legible. En el acto de urdir y tramar las ideas, el pensamiento se torna en una acción preformativa y gestual.

Otras obras se **inclinan** hacia la “deconstrucción” del lenguaje, en ir al fondo de sus estructuras para poder desintegrar en partículas sus elementos y volverlos a reconstruir en otro universo, en constelaciones que a su vez forman otras y otras, siendo parte del mismo universo que ya existe pero que no son visibles a la primera mirada.

Este campo de visión tan amplio y profundo no de ver, sino de percibir es un proceso a través del tiempo en el que ese lenguaje de transformación se va enriqueciendo, va formando su propia simbología con la que se crean otras lecturas, otras narrativas.

Élida Tessler, *Meu nome também é vermelho* (Paris, 2009) es una instalación basada en la obra literaria de Orhan Pamuk, donde el escritor hace

una implosión de historias que acontecen en un formato convencional de un libro de la industria editorial. Elida primeramente entra en la lectura, luego desintegra esa estructura para llegar al fondo de ella, físicamente hace un recorrido, crea otra simbología al ir marcando con pluma de vidrio y tinta roja una línea diagonal sobre cada letra, interrumpe la acción, dejando sin marcar las palabras que nombran algún elemento rojo o en algunas páginas donde invierte la acción escribiendo con manuscrita en tinta roja el elemento que se menciona y el resto sin marcar. Esta obra se desarrolla en un espacio de tiempo, es una acción que se vuelve meditativa y casi un ritual de repetición, como en las escuelas coránicas y talmúdicas para llegar a una experiencia personal casi mística y que finalmente se presenta como una explosión de esa concentración en una instalación donde al diseminar las páginas del libro enmarcadas en rojo, todos sus elementos los transforma en una narrativa visual y espacial para que sea experimentada por otros.

Edith Derdyk construye urdimbres de hilos tensados a manera de líneas de transmisión o cuerdas que vibran en espera de que se rasguen para producir un sonido, una armonía, un arpeggio, pero también una narrativa lineal tejida con ritmos -cantos poéticos-, para tejer con el cuerpo -danzar-, todo lo que podría estar incluido en una partitura dentro del espacio.

Elvira Santamaria, en una cajita de hilo dental, condensa un performance que dura cinco días, cortando el periódico de cada día en tiras de ancho irregular dependiendo de la tipografía, uniendo los extremos con su cabello hasta formar una urdimbre en el espacio de la galería.

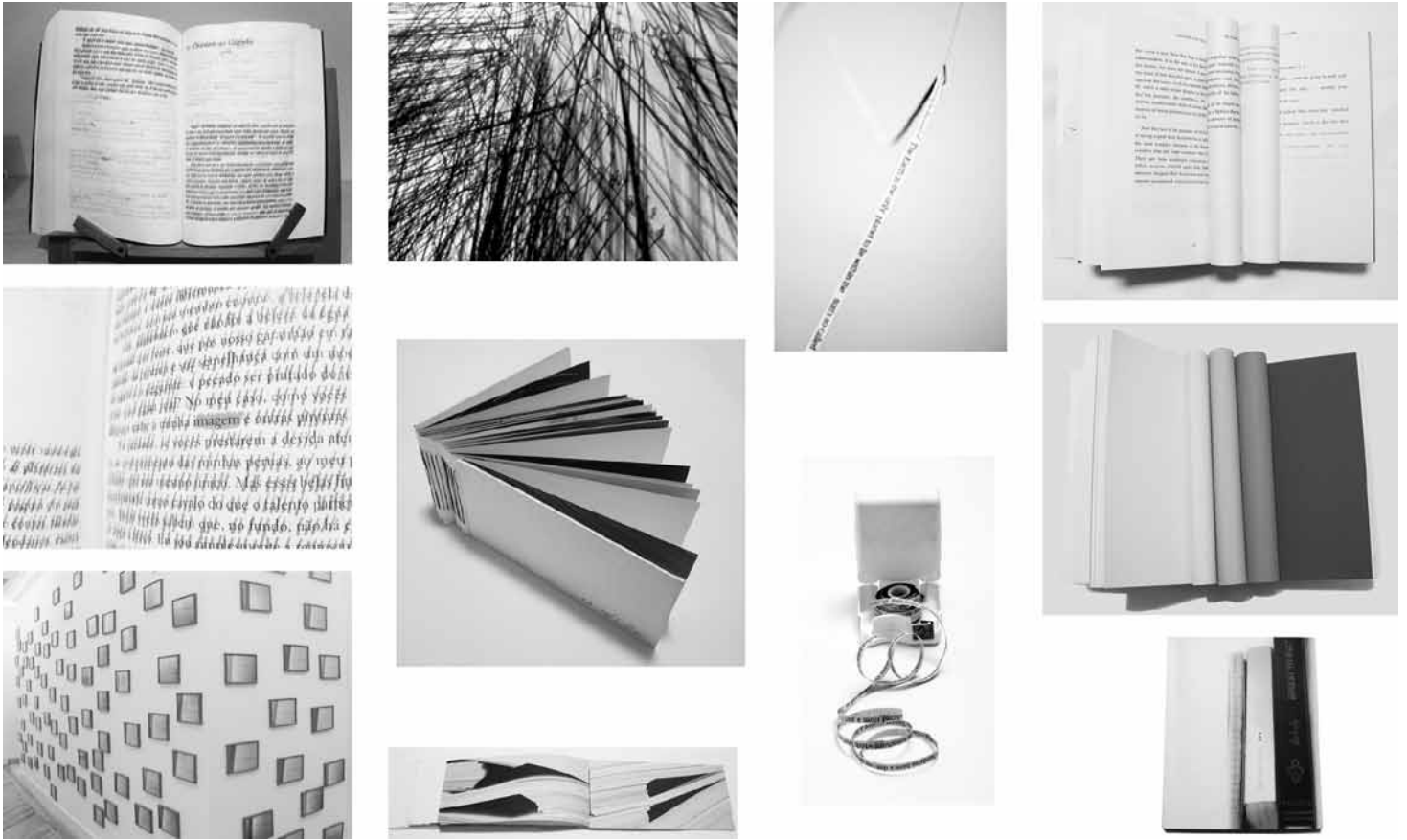


Fig. 9 Élide Tessler, Edith Derdyk, Elvira Santamaría y Ale de la Puente

Olvidar Recordar, de **Ale de la Puente**, es un proyecto de inmersión en el lenguaje, explorando la hipnosis, un proceso que le ofrecía la oportunidad de “aislar el ego”. Asimismo, el libro da cuenta de los problemas de la memoria que se presentan en las sesiones hipnóticas, paradójicamente desde una experimentación lingüística, por parte del hipnotista, hacia un recurso físico no verbalizable por parte de la artista. El libro se erige en la navegación de la memoria, de la palabra en tanto la metáfora del recuerdo, de la decisión por el olvido. Entraña el aislamiento, la extrañeza, el no-lugar, el no recuerdo, el sí-olvido, el silencio, la sensación de tiempo, de espacio de lo siniestro. La artista indaga en las capas del pasado, del espacio, del presente y de la reclusión del futuro, de la confianza y del ser-sin-ego.

El libro soporta dos contenidos en forma de capítulo, el primero, el relato de ella, que a su vez comprende el segundo, la narración del hipnotista.

Ambos escritos se intercalan, y se asemeja a un libro deshojado en el que, guiándose por los títulos de cada capítulo, lo que está escrito por ella puede leerse antes o después de lo que está escrito por el hipnotista. Los trances visuales están representados por hojas de colores y se intercalan fotocopias de los originales de su diario personal.

Conclusión

He expuesto este tema como un conjunto de ideas formadas a partir de observaciones y problemáticas al tratar con las obras/libros; de ellas tomo una serie de elementos con los que pretendo dar pautas para encontrar definiciones y conclusiones más claras, revalorando dichos elementos como componentes de la obra misma, la gestualidad y la parte preformativa. Esta investigación me ha llevado a recabar un buen número de ejemplos con los que ya puedo completar un libro solo especializado en esta temática, por lo que continuaré registrando todo lo relacionado a ello.

Quizá el tema propicie cuestionamientos, pero si estos nos llevan a ampliar la búsqueda por otros caminos y disciplinas nos brindarían también otras posibilidades de estudio más amplios, y además las obras se enriquecerían inmensamente porque serían percibidas y comprendidas desde

EL LIBRO SE ERIGE EN LA NAVEGACIÓN DE LA MEMORIA, DE LA PALABRA EN TANTO LA METÁFORA DEL RECUERDO, DE LA DECISIÓN POR EL OLVIDO.

otro punto de vista, ya no sólo por aquéllos que coleccionan o que las ven, sino también por los mismos creadores, sobre todo los que están en formación, puesto que durante su aprendizaje tienen una serie de imposibilidades técnicas o cierta inexperiencia al llevar a cabo una obra y a la hora de producirla.

Estos elementos son muy importantes si se toman en cuenta desde la creación de las obras (libros), no sólo en la producción sino también en la forma de presentarlos (exhibirlos) y conservarlos en acervos de colecciones particulares y bibliotecas públicas.

Además, sería oportuno hacer una revisión de la inadecuada aplicación del concepto "Libro de Artista" en situaciones cada día más frecuentes. En algunas instituciones de enseñanza artística donde hay diplomados y

maestrías de diseño gráfico, se presenta un “Libro de Artista” como trabajo final. Otras veces, en talleres de trabajo de la Escuela de Bellas Artes, me he topado con alumnos en formación plástica o visual que aún no tienen bien definidos criterios y posición en cuanto al desarrollo de su obra personal, y dan por hecho que un Libro de Artista es la solución de moda.

En el primer ejemplo, el Libro de Artista viene a ser como el nombre de un formato preconcebido al que se adaptan una serie de elementos tipográficos y visuales. En el segundo, el libro es el contenedor de esa confusión indefinida en la que se utilizan todo tipo de medios y técnicas en el formato del mismo, pero que no tiene ninguna sustentación. La temática es confusa, hay un exceso en todo: imagen, color, tipografía, forma complicada de sujeción, etc.

De aquí mi pregunta: ¿Qué es un -libro- como obra? ¿Que es -un artista-?

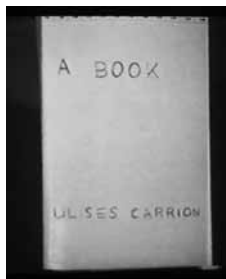
Hasta dónde un libro puede ser búsqueda, experimentación u obra concluida.

Hasta qué momento se es -artista-

Así pues, un -Libro de Artista- es una obra realizada por un artista que ha pasado por un proceso en el que ha desarrollado ideas y conceptos a partir de experiencias y vivencias a las cuales les da una solución plástica, estética o conceptual para transformarlas en obra de arte -Un Libro-.

Cierro esta presentación con un video de Ulises Carrión como una posibilidad de respuesta entre tantas que serían factibles.

Fig. 10: Ulises Carrión, *A Book*, 1978, 7 min. 40 seg. Video.



REFERÊNCIAS

MASAYA, Takeda. "The marvelous story of a book from the sky". In Catálogo *The Library of Babel*, seis artistas japoneses se inspiran en Jorge Luis Borges. Tokio: Shinoda Takatoshi, 1998.

BAILLY, J. C. *Una noche en la biblioteca*. Une nuit à la bibliothèque. Trad. Ariel Dilon. Buenos Aires: Corregidor, 2008.

CARTER, Paul. LEWIS, Ruark. *Depth of Translation*. The Book of Raft. Australia: NMA Publications, , 1999.

DAHL, Svend. *Historia del libro*. Trad. del danés Alberto Adell. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

FLUXUS Cataloge in *Deutschland 1962-1994*, Ed. René Block. Arken Museum for Moderne Kunst.

LANE, Brian. *The Printed Performance*. (Works 1966-99). Research Group of Artists Publications. UK: Edited by Martin Rogers and Simon Cutts, 2001.

PETROSKY, Henry. *The Book on the Book Shelf*. NY: Vintage Books, Random House, 1999.

SILVEIRA, Paulo. *A página violada*. Da ternura à injúria na construção do livro de artista. Porto Alegre: Ed. da Universidade UFRGS, 2001.

SILVEIRA, Paulo. *As existências da narrativa no livro de artista*. Tese de Doutorado. Porto Alegre: UFRGS, 2008.

SPECTOR, Buzz. *The Book Maker 's Desire*. Umbrella Editions, 1995.

TURNER, Steve. *Jack Kerouac: Angel Headed Hipster*. A Life of Jack Kerouac. Viking Penguin (Penguin Books), 1996.