

Proyecto editorial Instantes
Gráficos:
Del libro como vehículo
informativo al libro como
obra de arte.



UNIVERSIDAD
EMPRESARIAL
SIGLO 21

Cristian Luengo

Trabajo Final de Graduación
Licenciatura en Diseño Gráfico
Universidad Empresarial Siglo 21

Diciembre 2009

No podría comenzar a imprimir este ciclo, sin antes terminar agradeciendo a mis padres y hermana, a mi familia cercana, a Georgina y María, a la librería de mi abuelo, a los profesores de vocación y las escuelas libres, a los discos y los libros.

ÍNDICE

I. Proyecto	1. Tema	13
11	2. Introducción	13
	3. Problema	15
	4. Hipótesis	17
	5. Objetivos Generales y específicos	17
II. Marco Teórico	6. Deslizamientos entre el arte y el diseño	21
19	6.1 De la memoria al libro	23
	6.2 Cambios que instauró la fotografía	24
	6.3 De los oficios artísticos a lo funcional	26
	6.4 De lo moderno a lo posmoderno	31
	7. Producto Editorial	36
	7.1 Historia del libro	39
	7.2 Cualidades del libro	42
	7.3 Elementos que rodean al texto	44
	7.4 Diseño y función	46
	7.5 El futuro del libro	48
	8. Libro de Artista, entre la forma y la idea	51
	8.1 Como objeto libro	54
	8.2 Contenido, contexto y lector	55
	8.3 De Duchamp a Vigo, influencia en el mundo y Argentina	57
	8.4 El nacimiento del concepto Libro de Artista	60

III. Marco Metodológico	9. Esquema Metodológico	65
63	9.1 Objeto de estudio	66
	9.2 Corpus de investigación	66
	9.3 Herramientas metodológicas	67
	9.4 Dispositivo de análisis	70
IV. Desarrollo	10. Instantes Gráficos	75
73	11. Análisis del corpus	78
	11.1 Rincones invisibles de Patricia Salas	78
	11.2 Pielés, pliegos, surcos de Tiny Weil	83
	11.3 Gray scale de Gabriela Esterovich	88
	11.4 Retrato del deseo de Carla Rey	94
	11.5 Pasional de Martha Prado	99
	12. Entrecruzamientos	104
	12.1 Conclusiones nivel sintáctico	108
	12.2 Conclusiones nivel semántico	110
	12.3 Conclusiones nivel pragmático	111
	13. Conclusión	112
V. Bibliografía	14. Medios impresos	121
119	15. Medios digitales	125

La Biblia de Gutenberg se imprimió solo con letras, pero la Biblia de nuestro tiempo no puede presentarse solo con letras. El libro encuentra su canal hacia el cerebro a través del ojo no del oído; por este canal las ondas viajan con una velocidad y presión mucho mayores que por el canal acústico. Uno puede hablar solamente con la boca, pero las facilidades de expresión del libro asumen muchas otras formas.

El Lissitzky – Nuestro libro. 1926

PROYECTO



1. Tema

Proyecto editorial Instantes Gráficos: Del libro como vehículo informativo al libro como obra de arte.

2. Introducción

Para introducirnos en el tema, es necesario situarse en la historia del conocimiento humano y para ello María Ledesma indica sus aspectos básicos: *“El conocer propiamente dicho, la memoria como inscripción y registro, y la comunicación”* (Ledesma, 2003:10). Justamente en el traspaso de la memoria al texto escrito y luego al libro, el registro pasa de la volatilidad oral, a la inmortalidad del papel.

De esta manera, el libro, desde sus comienzos ha sido asociado como un medio de comunicación, como un vehículo para transmitir el conocimiento, funcionando en relación de dependencia con el concepto de información. A su vez la información se inscribe entre las condiciones de un lenguaje escrito codificado, como es nuestro alfabeto, y la densidad signíca de la imagen.

A medida que las posibilidades técnicas fueron desarrollándose, el libro fue cambiando hacia nuevas formas y estéticas, desarrollando una fructífera sociedad entre texto e imagen, entre diseño e imprenta, entre autor y lector, además de impulsar la creación de otros medios gráficos impresos.

Hoy en día se podría considerar a la famosa biblia de 42 líneas, impresa por Johannes Gutenberg en 1452, como un objeto artístico, sin

embargo, los primeros en considerar a un libro como una obra de arte, más allá de la información que contenía, fue el denominado movimiento Inglés de Artes y Oficios, que encuentra en la figura de William Morris su principal exponente, con una considerable trascendencia internacional a partir de finales del siglo XIX.

Estas consideraciones artísticas del libro, sumado a la constante experimentación y ampliación del concepto de arte de los artistas de vanguardia de comienzos del siglo XX, impulsados por los avances tecnológicos; tuvieron como resultado el desplazamiento, de la hegemonía del libro, en la tarea de registrar la información, hacia otros medios como el cine, la radio y la televisión, y el nacimiento de una nueva disciplina del arte, el Libro de Artista.

La presente investigación, realizada como trabajo final de graduación de la Licenciatura en Diseño Gráfico de la Universidad Empresarial Siglo XXI, intenta comprender las incidencias que brinda el fenómeno del Libro de Artista, en el concepto de libro y Diseño Editorial. Para dicho objetivo se analizarán cinco libros del grupo Instantes Gráficos de Buenos Aires, que lleva adelante desde el año 1999, uno de los primeros proyectos editoriales de importancia de Libros de Artista en el país.

3. Problema

Desde el Renacimiento y la inauguración del pensamiento moderno, el libro ha cumplido y desarrollado una importante tarea en la transmisión de la información, siendo por muchos siglos el único medio impreso existente. Sin embargo para que el invento de Gutenberg y su producto por excelencia, el libro, tuvieran un alcance masivo e influyente en todo el mundo, hicieron falta algunos acontecimientos de gran importancia, para nuestra (ahora) criticada sociedad capitalista de la hiper información.

A partir de la revolución industrial y sus grandes avances tecnológicos, el libro, comienza a producirse en grandes cantidades, pero pierde la calidad y el cuidado de los primeros libros impresos, debido a las deficiencias de la naciente industria gráfica. Esto propicia el surgimiento de movimientos como el Arts and Crafts, que vuelven a producir lujosos libros, pero que siguen siendo inalcanzables para las grandes masas, al igual que los manuscritos medievales. Con el objetivo de dar solución a esta problemática, surgen los primeros diseñadores del siglo XX e instituciones como la escuela de la Bauhaus, que pretendían unir el cuidado artístico con los procesos industriales, otorgándole valor al producto diseñado.

Con el libro en su máximo esplendor, hacia finales de la primera mitad del siglo XX, podríamos afirmar su hegemonía como medio de comunicación. Sin embargo esta hipótesis podría ser válida sino tuvieramos en cuenta que el invento de Gutenberg fue más allá del libro, también impulsó el surgimiento de los primeros diarios y revistas. Además si sumamos los principios inaugurados por la fotografía, su repercusión en la televisión y el cine, más la incorporación del sonido podemos afirmar que a mediados de siglo, el libro no se encontraba solo, contaba con una importante competencia en la transmisión del conocimiento.

Es en este panorama, que el fenómeno del Libro de Artista encuentra su lugar en la década del sesenta, en un contexto de gran proliferación de movimientos e ideas. Un periodo signado por la crisis del pensamiento moderno y caracterizado por la necesidad de nuevas formas de expresión, de expansión de los límites del arte y particularmente, en el caso del Libro de Artista, se produce un acercamiento a la tarea de diseñar.

El trabajo plantea la problemática relación entre arte y diseño, y la necesidad de entender este nuevo tipo de libro, que traza nuevas formas de entenderlo dentro del amplio espectro de los medios de comunicación. Para ello recurrimos a la tesis de Marshall McLuhan (1994:47) quien diferencia a los medios entre fríos y calientes basándose en la relación del medio con el receptor. De un medio caliente, que tiene la característica de la poca participación del usuario a un medio frío, que necesita de su participación efectiva para completar su sentido. En base a esta teoría nos preguntamos por la relación del Libro de Artista con el lector, si es posible que se haya modificado en este nuevo formato de libro. Este interrogante busca, un aporte renovador para la idea de libro y por ende, para el Diseño Editorial.

4. Hipótesis

El Libro de Artista amplía el concepto de libro y renueva el Diseño Editorial, debido a que constituye una obra abierta, que requiere de la participación activa del lector para completar su sentido.

5. Objetivos

Objetivo general

- Analizar los aspectos conceptuales y formales del Libro de Artista que amplían el concepto de libro y contribuyen al desarrollo del Diseño Editorial.

Objetivos específicos

- Identificar y describir los elementos que rodean y componen los diferentes libros.
- Reconocer el contenido central de cada libro, el campo semántico al que remite.
- Determinar el tipo de lectura e interpretación planteados entre el autor del libro y el lector.
- Identificar elementos comunes entre los libros analizados, en el nivel sintáctico, semántico y pragmático.

MARCO TEÓRICO



6. Deslizamientos entre el arte y el diseño

Partiendo de un género como el del Libro de Artista, que desde su designación plantea su doble naturaleza disciplinar, se hace indispensable estudiar la problemática relación entre arte y diseño. Por un lado el libro, que desde el Renacimiento, ha ocupado un lugar central en la transmisión de información y por ende, de conocimiento. El diseño ha venido a cumplir la tarea de operar como nexo entre autor y lector, como interfaz, una concepción de Gui Bonsiepe que María Ledesma completa:

“Reivindicar el lugar de interfaz para las sucesivas modificaciones gráficas en relación con la escritura significa colocar al diseño gráfico en una línea histórica que lo liga, más allá de los avatares del mercado y la tecnología (pero también con ellos) al desarrollo del registro gráfico del conocimiento”. (Ledesma, 2003:60)

Esto ha generando infinidad de posibilidades estéticas sobre el soporte, que inclusive trascendieron el concepto de libro, desplazándose hacia otros lugares y disciplinas, a medida que los avances tecnológicos posibilitaron otras maneras de almacenar la información. Estos cambios, sumados a las consideraciones artísticas del libro, por parte del Arts and Crafts, más la amplitud de pensamiento acerca del arte de los artistas de vanguardia y posvanguardia, posibilitaron el surgimiento del Libro de Artista, que distanciado de su función inicial (la de vehículo informativo), oficia como soporte de una obra de arte.

Esta apreciación viene a demostrar que las disciplinas¹ se forman históricamente y pueden cambiar. Ciertos acontecimientos o fenómenos provenientes desde diferentes lugares, pueden formar diferentes visiones y posibilidades sobre ellas. Particularmente en la relación que nos ocupa, la del arte y el diseño, es interesante la valoración que toma la diseñadora Isabel Campi al respecto:

“Aquellos diseñadores que mantienen una actitud crítica con el sistema (que por otra parte les mantiene) no tienen reparo en afirmar su condición de artistas. (...) El deslizamiento de un artista hacia la práctica del diseño y viceversa tiene la virtud de plantear siempre un problema a aquellos que ostentan una posición dominante en el nuevo sector”. (Campi, 2003:148)

Es a partir de la era industrial que estos deslizamientos se hacen más frecuentes, por avances tecnológicos, que ponen en crisis paradigmas aceptados y generan grandes cambios a la naturaleza de las disciplinas. Veamos el caso del arte y del diseño, y particularmente como va cambiando la condición del libro como medio de comunicación, hasta llegar al surgimiento del Libro de Artista.

¹ María Ledesma hace referencia al tema, en el comienzo del libro *El diseño gráfico, una voz pública*: “Las disciplinas no son terrenos fijos, determinados por categoría del objeto. Tanto ellas como los ‘campos temáticos’ son recortes imaginarios, arbitrarios, sobre prácticas y discursos”. (Ledesma, 2003:17).

6.1 De la memoria al libro

A lo largo de la historia de la humanidad existieron diversos modos de registrar lo desarrollado de manera colectiva, es decir el conocimiento, de manera que pueda ser conservado para su uso y el de las generaciones posteriores. La primera forma de registrar la información ha sido la memoria. Con el pasar de los siglos los registros se han desarrollado y ampliado hacia otros medios. La pérdida de protagonismo de la memoria, señala *Ledesma (2003:57)*, tiene que ver con el desarrollo de la lectura, por la constitución del texto, que le permitió al libro ocupar su lugar.

Aunque haya sido la aparición del texto el primer avance del desplazamiento de la memoria al libro, fue el invento tipográfico del siglo XV, el que permitió el desarrollo del libro. La imprenta produjo el traspaso de los libros manuscritos de costosa producción, inaccesibles para las grandes masas, a los nuevos impresos con un alcance mucho mayor. En este periodo, el conocimiento pasó de la “*inconsistente memoria a la solidez del objeto libro*” (*Ledesma, 2003:71*), transformándolo en el vehículo de información por excelencia, durante siglos, hasta que los modos de almacenamiento fueron cambiando nuevamente con el advenimiento de la fotografía.

6.2 Cambios que instauró la fotografía

A medida que la revolución industrial avanzaba desde Inglaterra hacia toda Europa y América, se produjeron importantes avances tecnológicos que dieron lugar a grandes cambios sociales, económicos y culturales. Particularmente la invención de la litografía y luego la fotografía, permitieron una democratización de la imagen, produciendo nuevos paradigmas para el diseño gráfico y el arte.

Hacia finales de siglo XIX la fotografía ya estaba disponible para ser impresa no solo en libros, sino que también en diarios y revistas. Mediante el proceso de fotograbado se reemplazó a las ilustraciones xilográficas en madera y con ello, el oficio del grabador. La fotografía como registro visual de un momento histórico fue insuperable y puso en crisis el arte tradicional, que dejó de tener la función social de representación de la realidad. No solo generó este fuerte golpe al arte sino que también propició el comienzo del desplazamiento, del libro como soporte informativo, hacia otros sectores de registros gráficos, estáticos y en movimiento, hasta llegar a la virtualidad de nuestra era de la información.

En 1926 El Lissitzky, en un manifiesto publicado en la revista Merz, advertía como la fotografía, estaba cambiando las características del libro, en el cual la imagen empezaba a tener más importancia que el alfabeto:

“Conocemos dos clases de escritura: un símbolo por idea = jeroglífico y un símbolo por sonido = letra. El progreso de la letra en relación con el jeroglífico es relativo. El jeroglífico es internacional (...) puesto que el idioma y la escritura son patrones separados. El libro con letras ha perdido esa ventaja. Por eso creo que la próxima forma de libro será representativo en el sentido plástico”. (El Lissitzky, 2001:55)

El artista socialista, ya anticipaba que la forma del libro iba a cambiar:

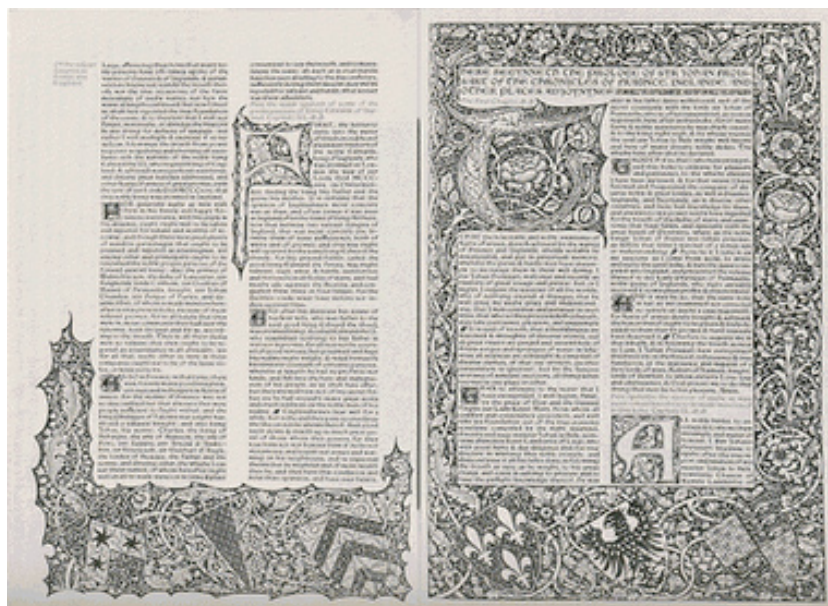
“Sabemos que si estamos en contacto con los acontecimientos mundiales y le seguimos el ritmo al progreso del desarrollo social con el aguzamiento perpetuo de nuestro nervio óptico, con el dominio del material plástico, con la construcción del avión y su espacio, con la fuerza que mantiene la inventiva a punto de ebullición, con todas estas nuevas ventajas, sabemos que finalmente daremos nueva efectividad al libro”. (El Lissitzky, 2001:58)

El Lissitzky estaba hablando de una sociedad en constante cambio, que necesitaba de nuevas formas de expresión, un ámbito que propicia el surgimiento del Libro de Artista y viene a dar cuenta de la apreciación de uno de los pioneros del diseño, el que acuñó el término “Diseño Gráfico”:

“De la gran masa de impresiones que seguramente se hicieron desde la invención (de la imprenta), las únicas reliquias dignas de mención son aquellos pocos libros y documentos hechos por hombres de mentalidad artística. Durante trecientos años se coleccionó y se apreció el papel impreso, no porque fuere una impresión, sino porque era arte impreso”. (Dwiggins, 2001:41)

La idea de Dwiggins se centra en la relación entre arte e impresión, del valor que el arte le brindó históricamente al producto editorial y el caso paradigmático de esta relación ha sido William Morris.

Páginas al estilo medieval, realizadas artesanalmente por William Morris en los umbrales del siglo XIX.



6.3 De los oficios artísticos a lo funcional

Hacia fines de siglo XIX los oficios artísticos renacieron con el movimiento inglés Arts and Crafts, liderado por William Morris, que se basaba en las ideas sociales de John Ruskin, quien planteaba que desde el Renacimiento había comenzado un proceso de separación del arte y la sociedad, que la revolución industrial había profundizado con la tecnología y el diseño en manos de ingenieros. Veamos la opinión que el propio Morris, esboza en una conferencia realizada en el año 1893, titulada *El libro ideal*:

“Un libro, impreso o escrito, tiene la tendencia a construir un objeto hermoso, y el hecho de que nosotros, en esta época, produzcamos en general libros feos demuestra, me temo, algo como premeditación y alevosía: una determinación de hacer daño a nuestra vista siempre que eso esté a nuestro alcance”. (Morris, 2005:26)

El polifacético Morris ya veía esa tendencia a la sobreinformación, que inauguró la era industrial, que nuestra época de saturación audiovisual confirma. Morris percibía la necesidad de un diseño que se ajuste para el objetivo de cada libro y objeto, trabajando de manera artesanal para darles forma y valor estético. Los primeros en acercarse a esta práctica fueron los artistas y artesanos, que advertían como su fuente de trabajo manual y artesanal estaba en crisis:

“La tecnificación y la nueva concepción de objeto (...) planteó una disyuntiva de hierro a este nuevo diseñador; la disyuntiva que marcó la aparición del diseño moderno estuvo planteada entre arte y técnica, dicotomía que subsumía un conjunto de factores hasta el momento inexistentes: la división del trabajo por un lado, el enfrentamiento hombre-máquina, por otro y finalmente, la oposición objeto artesanal y objeto en serie”. (Ledesma, 2003:24)

Legendario edificio de la Escuela de la Bauhaus, fundado en 1925 en la localidad alemana de Dessau, de líneas geométricas y concepto funcional.



De esta manera quedó planteado el panorama del diseño, entre la industria y lo artesanal, en manos de artistas y artesanos. Cabe señalar que aunque el movimiento social de artes y oficios haya tenido una gran contradicción (sus productos, elaborados a altos costos, difícilmente fueron accesibles para la clase popular), Morris y compañía vincularon la “*actividad proyectual del mundo de los objetos con el mundo del arte*”, como marca Ledesma (2003:24).

Finalmente la idea de acercar el arte a los oficios, fue tomada por las siguientes generaciones, con la diferencia de que esta vez el objetivo era aproximar el arte a la industria. El Art Nouveau o arte decorativo, se adueñó de la decoración de los libros y telas de Morris, incorporando en ellos los mecanismos de producción en serie, generando productos a bajo costo, accesibles a las masas.

Con todos sus cambios, el siglo XX trajo al diseño un nuevo punto de vista, que se alejó del decorativismo de fines de siglo XIX y fue hacia ideas funcionalistas y racionales, para ayudar o en todo caso, no entorpecer los tiempos y procesos de producción masiva. Por otro lado los movimientos de vanguardia surgen como un “*ataque al status del arte*” (Bürger, 1997:103), es decir, al arte como actividad socialmente útil y práctica en la sociedad burguesa.

En este sentido es que se produce conceptualmente el alejamiento del arte y el diseño, aunque prácticamente, esto no iba a ser tan así. El caso paradigmático es la Escuela de la Bauhaus, que surge por la necesidad de relacionar “*el arte y la vida por medio del diseño, el cual era visto como un vehículo para el cambio social y la revitalización cultural*” (Meggs, 1998:374). Peter Behrens, considerado uno de los primeros diseñadores de productos, apoya esta unión entre arte y tecnología con un enfoque racional y funcional. Su ayudante, Walter Gropius, mentor espiritual de la Bauhaus, pretende darle esta orientación a la nueva institución, sostiene Oscar Salinas (2003:111).

Surgió una generación de artistas de vanguardia que comenzaron a dar clases en la Bauhaus con el fin de resolver los problemas creados por el industrialismo, mediante el diseño visual, afirma Meggs (1998:362). Esto demuestra una gran contradicción en algunos artistas de vanguardia, que por un lado niegan el arte ligado a la burguesía, pero por otro enseñan en una institución que tiene el objetivo de unir arte e

Tapas de la revista dada editada por el multifacético Tristan Tzara, que impulsaba al movimiento dadaísta, además de permitirle a sus artistas un medio de experimentación sobre la estructura editorial de fines de la primera guerra mundial.



industria. *“La vanguardia intenta la superación del arte autónomo, en el sentido de una reconstrucción del arte hacia la praxis vital. Esto no ha sucedido y acaso no pueda suceder en la sociedad burguesa”* (Bürger, 1997:109).

Nuevamente a pesar de esta contradicción, es en este contexto de grandes cambios tecnológicos y sociales, cuestionamientos del valor y función del arte, que las vanguardias experimentaron y se manifestaron de maneras muy diversas. En el intento vanguardista de unir el arte a la vida, se destaca el grupo Dada, que se formó espontáneamente durante la primera guerra mundial, presentándose en contra todos sus horrores, con un alto contenido negativo y destructivo. Proclamaba el antiarte, el absurdo y la protesta, en contra de la sociedad burguesa y su progreso tecnológico y religioso. Estas ideas eran transmitidas por la revista Dadá, editada por el poeta Tristan Tzara, que contenía experiencias en la poesía fonética, en la poesía absurda y el azar.

Uno de los casos notables de este tiempo, que revolucionaría el arte todo del siglo XX, fue Marcell Duchamp y sus ready-mades. El artista utilizaba objetos de la vida cotidiana, que declaraba artísticos a partir del momento que se los mostraba de otra manera, liberados de su utilidad práctica y de consumo. Los objetos de Duchamp funcionan como manifestación y actos de provocación contra el concepto y objeto del arte burgués. Además se acerca a la idea de unir el arte a la vida, con objetos apropiados de la realidad, convirtiéndose en el pionero del arte objetual y conceptual, además de seguir el camino, inaugurado por el movimiento Arts and Crafts, para entender el libro como obra de arte.

Aunque sus actos fueron provocadores, en poco tiempo fueron aceptados e institucionalizados, entendidos y puestos en el mismo nivel que cualquier otra obra de arte. Esto dió comienzo a un nuevo fenómeno, bastante singular de la era capitalista, el principio de la adoración de los objetos creados por la industria:



La *Rueda de bicicleta sobre taburete* de Duchamp, realizada en 1913, es considerado como el primer ready-made del artista francés.

“Los objetos de la realidad artificial e industrial alcanzan, bajo las relaciones económicas del sistema capitalista, el carácter de fetichismo². (...) No solo líquida las categorías tradicionales, sino que instaaura una reducción metódica casi absoluta de la transformación del material y proclama el principio de que cualquier cosa puede ser motivo de una articulación artística”. (Marchan Fiz, 1974: 161)

Con todas estas búsquedas los dadaístas instalan en el centro de la escena su preocupación por la ampliación de los límites del arte, que en la década del sesenta adquiere su máximo apogeo:

“El legado más importante y perdurable del dadaísmo fue su actitud de libertad, irreverencia y experimentación. La concepción de arte como idea, su afirmación de que el arte podía hacerse a partir de cualquier cosa, y su cuestionamiento de la moralidad social y artística cambio irrevocablemente el curso del arte”. (Dempsey, 2002:119)

² Un ejemplo es la exposición *Machine Art*, del año 1934 en el Museo de Arte Moderno de New York (MOMA), que demuestra el peso que comienza a tener en la escena artística, el producto diseñado por la industria y para el consumo.

Luego de la segunda guerra mundial y por el gran movimiento intelectual de Europa a Norteamérica, el diseño y el arte comienzan a adquirir nuevas perspectivas. La empresa se adueña de las prestaciones del diseño, abriendo un nuevo escenario bajo la dirección del marketing y la comunicación:

*“Ha sido un factor esencial para el desarrollo de la lógica de expansión del capitalismo, basada en el consumo y la distribución. (...) La primera relación con el diseño gráfico se produce en el momento en que la comunicación deja de ser solo vía de transporte para convertirse en plus simbólico asociado al producto”.
(Ledesma, 2003:29)*

Mientras que en el arte, con movimientos como el Pop Art, se abre el camino a la relación con el capitalismo, con una ambigüedad que oscila entre la crítica, la representación y la apología al consumo.

6.4 De lo moderno a lo posmoderno

A mediados del siglo XX el fracaso de las vanguardias de unir arte y vida, asentó la crisis de su pensamiento moderno. Según Nicolás Casullo³ (1993:10), la conciencia del pensamiento moderno se produce en el siglo XVII, a partir de la obra de Descartes y su entedimiento del mundo a través de la razón. Los siguientes siglos transcurrieron en base al proyecto moderno. La revolución industrial y el siglo de las luces, el conocimiento, las verdades científicas, estéticas y éticas, derribaron las viejas representaciones del mundo.

Finalmente, el siglo XX acarreó las guerras mundiales y un ámbito en constante conflicto y crisis; con ello, el agotamiento del proyecto moderno y su pérdida de legitimidad, a cambio de una nueva visión posmoderna, que revisa la historia y la reinterpreta, que no crea a partir de los principios de novedad. En su Enciclopedia del Arte, Amy Dempsey (2002:203) afirma que esto se produce como una reacción contra el dominio del estilo moderno durante la segunda posguerra, rechazando la gran seriedad, la angustia y el elitismo del arte abstracto; al igual que el anonimato y la frialdad de la arquitectura y el diseño del estilo internacional, en una época de prosperidad económica y expansión del mercado internacional del arte, sobre todo desde América del Norte.

Luego de la segunda guerra mundial surgen movimientos artísticos que pretendían dejar atrás toda tradición y el libro se volvió, una de las estrategias para esta ruptura. Son movimientos que no disimulan la euforia tecnológica y capitalista, *“se trata de la recuperación teórica y práctica de aspectos extra artísticos”* (Marchan Fiz, 1974:155).

Estos movimientos al igual que los primeros diseñadores modernos del siglo apoyan la unión entre arte y tecnología, pero en vez de afirmarse en un enfoque racional y funcional, le impregnan un enfoque conceptual.

Entre estos primeros grupos, se encontraban los neodadaístas, que al igual que los dadaístas vanguardistas creían que el arte *“debía ser expansivo e inclusive, debía apropiarse de los materiales ajenos al arte, englobar la realidad cotidiana y aplaudir la cultura popular”* (Dempsey, 2002:201).



Duchamp y su rueda de bicicleta que inauguró el término ready-made y de esta manera la ampliación del concepto artístico que iría hacia horizontes inesperados durante todo el siglo XX.



La obra *The pack* del artista alemán Joseph Beuys, del año 1969, es considerada una de sus instalaciones más destacadas.

Una de las características es que colaboraban mutuamente entre artistas, músicos, poetas, bailarines, entre otros, cuestionando y extendiendo los límites del arte, hacia un arte “interconectado”. De esta manera surgió el arte pop, a partir de las obras de estos artistas neodadaístas y que, sumado a una nueva visión inglesa, produjeron un renovado interés en la cultura popular de masas, el cine, la publicidad, la ciencia ficción y el consumismo impulsado por Estados Unidos.

“Esta fórmula la practicó Joseph Beuys cuando quiso articular vitalmente lo ético, lo político y lo artístico, la practicó Marcell Duchamp cuando afirmó su idea de arte como filosofía crítica y la explotó Andy Warhol gracias a su prodigiosa habilidad para disolver todo gesto artístico en la esfera de las comunicaciones y el mercado o, en otra palabras, volver la mercancía obra de arte”. (Valencia Cardona, 2005:72)

Esta nueva visión del arte, se alejó del desprecio de las primeras vanguardias hacia la burguesía y sus producciones, los artistas pop y neodadaístas se acercaron a la clase media, con un interés hacia todo lo que sea nuevo, acercando el arte a las nuevas tecnologías. Es interesante ver como a partir de este momento, comienzan a aparecer institucionalizados en museos, estos entrecruzamientos entre disciplinas. En el año 1982 se ven por primera vez, en la Documenta de Kassel⁴, los primeros Libros de Artista, mientras que en 1987, la exposición de ciertos objetos de consumo, productos industriales que vienen a dar cuenta de esta necesidad del arte de ampliar sus límites.

Para definir estos objetos, nos valemos del artículo Algunas manifestaciones culturales del diseño contemporáneo, de la diseñadora Oriol Pibernat, quien distingue y define los productos industriales (design), de los posindustriales (massdesign) y de los culturales (metadesign).

Andy Warhol pintando personalmente el BMW M1 en 1977, un auto de carrera y deportivo que integra la colección de 15 lujosos autos de la marca alemana, intervenidos por prestigiosos artistas, entre ellos Lichtenstein, Penck y Rauschenberg.



Esta tipología pretende entender las manifestaciones del diseño en relación con su forma de consumo. Sostiene que los productos de una sociedad industrial, volcada a la producción de cosas, se diferencian de los de una postindustrial, porque estos últimos giran alrededor de la circulación de información. Ambos objetos y ambas manifestaciones de la cultura productiva y de consumo están plenamente vigentes y coexisten.

“No obstante, el diseño actual no se agota en el design y el massdesign. Hoy toman fuerza expresiones procedentes del campo del diseño que se codean con el mundo del arte y pueden prescindir de la dimensión productiva e industrial del diseño”. (Pibernat, 2008:2)

Manifestaciones que se meten en el terreno de los productos culturales, es el campo en el que los diseñadores se los ve como “autores” que desarrollan una “obra”.

“Sus propuestas se realizan a menudo por autoencargo, asumen decididamente su carácter experimental o prospectivo, se dan a conocer mediante exposiciones y publicaciones y, en el mejor de los casos, se editan en series muy limitadas, para coleccionistas más que para consumidores. Este tipo de diseño podemos denominarlo, con toda propiedad, metadesign, puesto que su objetivo no es tanto producir objetos cuanto hablar de ellos o de lo que ellos hablan. He aquí una tercera manifestación cultural del diseño: un diseño que no apuesta por aumentar o modificar nuestro patrimonio material sino por manufacturar, visualizar y transmitir conceptos”. (Pibernat, 2008:4)

En referencia a este tipo de objetos, entre el arte y el diseño, es interesante reparar en la postura de André Ricard (2003:94), quien sostiene que hoy en día se los denomina como “objetos de diseño”, como si el diseño fuese un estilo o un adjetivo. Apreciación que tiene dos consecuencias importantes, en relación al estado actual y futuro del diseño con la sociedad.

Desde el punto de vista de Isabel Campi (2003:152) se trata de que esta valoración artística de ciertos objetos, es importante para su propia conservación y un aporte al patrimonio histórico cultural, dándole lugar a la cultura material de la era contemporánea, nuestra era, que lleva la lógica de usar y tirar. Pero por otro lado, el diseñador Yves Zimmermann (2003:63) sostiene que el diseño entra en la sociedad de la mano de estos “objetos de diseño”, reflejando una imagen superficial de una disciplina mucho más compleja.

Una imagen contemporánea a la asociación del diseño con el mundo de la comunicación, desde la perspectiva del marketing y la empresa. Ledesma (2003:29) señala que la disciplina se profesionalizó al entrar en la estructura empresarial, sin embargo afirma que:

“Ubicar al diseño como sinónimo de comunicación sin pensar críticamente en lo que implica la sociedad de la comunicación es, en la mayoría de los casos, una actitud ingenua que, por lo menos, quita profundidad al pensamiento, convirtiéndose en obstáculo para dar el salto entre un técnico en diseño gráfico y un operador cultural”. (Ledesma, 2003:35)

Finalmente la autora se refiere a nuestra sociedad actual de la comunicación afirmando que “en lugar de poner en común ha exacerbado el individualismo en todas sus expresiones” (Ledesma, 2003:35).

Como hemos visto hasta aquí, han existido muchas e importantes asociaciones y yuxtaposiciones entre el arte y el diseño, extendiendo límites establecidos, inclusive hacia otras disciplinas. Permanecer alerta a los cambios provenientes de diversos puntos, puede aportar nuevos enfoques a las disciplinas, como es el caso de este trabajo,

que analiza la evolución del libro en el Libro de Artista, con el fin de renovar la idea de libro y Diseño Editorial. Sin embargo antes de llegar a dicha conclusión, seguiremos el camino de la evolución del libro, desde sus comienzos manuscritos hasta el novísimo libro electrónico.

7. Producto editorial

El producto editorial con más desarrollo a lo largo de la historia ha sido el libro, primero con los manuscritos y luego con los impresos por la (ahora) vieja tecnología de tipos móviles. Si tenemos en cuenta que la información es una mercancía⁵, entenderemos al libro y todos sus derivados como un producto, uno editorial, que no queda fuera de la lógica industrial. Un producto que tiene como objetivo, hacer accesible la información al público, por medio del diseño y la edición, “*dado que no hay información fuera de un sistema de señales y fuera de un vehículo o medio apto para transmitir esas señales*” (Pignatari, 1977:12).

En esta dirección se produce la separación entre información y edición, entre autor de la información y editor, más allá de que a veces puede ser la misma persona. El libro ha sentado las bases para el surgimiento de diarios y revistas, y a partir de aquí una infinidad de posibilidades desplegadas sobre estos medios impresos. Medios que han tenido su protagonismo en la transmisión del conocimiento, sobre todo, hasta la aparición de las nuevas tecnologías digitales, luego de que medios audiovisuales como la tv o el cine les hayan quitado su hegemonía.

Ignacio Ramonet en *La tiranía de la comunicación* nos da un panorama, en lo que respecta a los medios existentes y señala que cada sistema de signos (el texto escrito, el sonido y la imagen) ha promovido todo un sistema tecnológico:

“El texto ha dado la edición, la imprenta, el libro, el diario, la linotipia, la tipografía, la máquina de escribir, etcétera. El texto se encuentra pues en el origen de un verdadero sistema, lo mismo que el sonido ha dado la radio, el magnetófono y el disco. La imagen por su parte, ha producido los dibujos animados, el cine mudo, el cine sonoro, la televisión. (...) La revolución digital hace que converjan de nuevo los sistemas de signos hacia un sistema único: texto, sonido e imagen pueden ahora expresarse en bytes. Es lo que se llama multimedia. El mismo vehículo permite transportar los tres géneros a la velocidad de la luz”. (Ramonet, 1998:52)

⁵“En el gran esquema industrial concebido por los patronos de las empresas de entretenimiento, puede constatarse ya que la información se considera antes que nada mercancía, y que este carácter predomina ampliamente respecto a la misión fundamental de los media: aclarar y enriquecer el debate democrático”. (Ramonet, 1998:11)

Como reacción a esta perspectiva bastante desfavorable para la palabra y la imagen impresa en papel, hoy en día diarios, revistas y libros, tienen su versión digital para internet, haciendo accesible la información desde cualquier punto del planeta. *Ledesma (2003:58)* sostiene que para acceder al conocimiento, la forma de registro gráfico es fundamental pero afirma que su importancia, no radica en si es real o virtual, sino en lo que se presenta y en el modo en que se presenta.

En el traspaso de la información, de lo real a lo virtual, se produce el cambio de soporte, de un producto impreso en papel a un producto multimedia digital, cambiando el modo de acceder a la misma información, el primero con una lectura secuencial y el segundo hipertextual:

“Del texto estandarizado, que se lee en soledad y en silencio, se pasa a una lectura colaborativa y multimedia. (...) Según un autor como McLuhan, la lectura silenciosa e individualista que caracteriza a la cultura moderna no constituye algo innato, sino que surgió con la imprenta. La lectura medieval y antigua, por contraste, se sostenía en valores muy diferentes, como la oralidad, la preponderancia de la palabra hablada por sobre la escrita”. (Kulesz por Andrade, 2009:41)

Esta afirmación da cuenta de los diferentes modos de acceder a la información y de los cambios de hábitos de lectura impuestos por cada medio. McLuhan entendía los medios como cualquier tecnología que crea extensiones del cuerpo humano y los sentidos, y los diferencia básicamente en dos tipos, calientes y fríos. Los parámetros que estableció para establecer estas diferencias son, por un lado, la definición de los datos que transmite cada medio y por otro, la participación activa o pasiva del espectador para completar su sentido:

“El teléfono es un medio frío o un medio de definición baja debido a que se da al oído una cantidad mezquina de información, y el habla es un medio frío de definición baja, debido a que es muy poco lo que se da y mucho lo que el oyente tiene que completar. (...) Los medios cálidos son de poca o baja participación, mientras que los medios fríos son de alta participación para que el público los complete”. (McLuhan, 1994:47)

De esta manera McLuhan establece que los medios calientes son la prensa, la radio y el cine, ya que son cerrados, tienen una fuerte densidad informativa, no favorecen la interacción e inducen a la pasividad. Mientras que dentro de los medios fríos se ubican la televisión, el teléfono, la conversación y agregamos en la actualidad, el medio digital. Estos medios abiertos, se dispersan entre varios sentidos, poseen escasa densidad informativa e inducen a la interacción.

Veamos entonces como se organiza la información en el libro, que *a priori*, posee las características de un medio caliente, conozcamos cuales son sus cualidades y la implicancia del diseño gráfico en él.

Aunque el proceso de curtido del cuero se usó durante siglos, los habitantes de Pérgamo se especializaron tanto en este oficio durante el siglo II a. C. que el material recibió el nombre de la ciudad.

En Egipto, Grecia y Roma los escribas fabricaban rollos a partir de tiras de papiro que se extraían de los juncos del delta del río Nilo, proceso que data de 3000 años a. C.



7.1 Historia del libro

La historia del libro se remonta a la antigüedad, desde que el hombre ha utilizado diversos medios para plasmar sus signos gráficos en un soporte. Desde los rollos de papiros egipcios, a los costosos procesos de producción del cuero, en la fabricación de los pergaminos en Grecia. A pesar de que el antecedente primario del libro, tal cual lo conocemos hoy, es el códex, surgido en los primeros siglos de nuestra era. La definición que Svend Dahl (1982:329) nos proporciona en su *Historia del libro*, hace referencia a pequeños cuadernos formados, primero por pequeñas tablillas de madera que se unían, que luego fueron reemplazadas por papiros y pergaminos, estableciendo la característica de secuencialidad del libro, que en la mayoría de los libros de hoy sigue vigente.

El libro, en su versión manuscrita, ha tenido durante toda la Edad Media, fuera de las iglesias, los monasterios y las universidades, poca difusión. “La cultura del libro fue una cultura de las clases superiores” (Dahl, 1982:75), que sin embargo, poco a poco con el reemplazo del pergamino por el papel, fue penetrando en la burguesía durante los siglos XIV y XV. Con el papel y la xilografía provenientes de China, se produjeron los primeros libros impresos xilográficamente en Holan-



Códice de madera de la antigua roma.

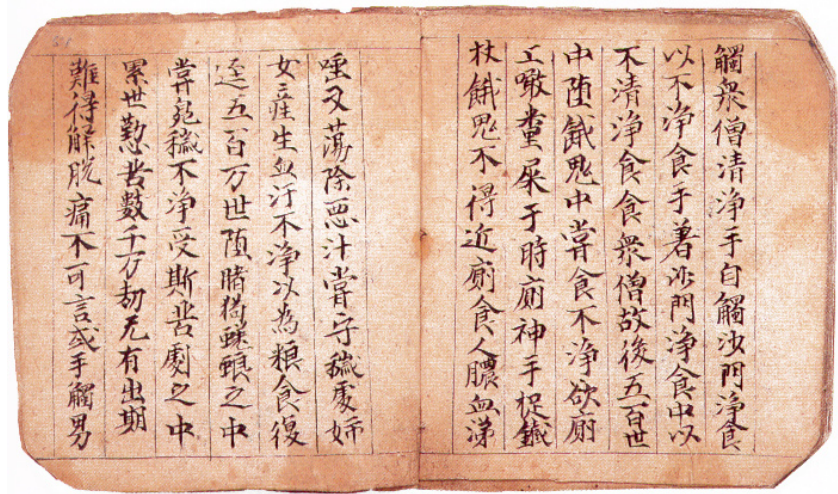
da y Alemania antes de la creación de la imprenta. La impresión de tipos móviles comenzó en China, pero no tuvo gran aplicación por la cantidad de caracteres con que cuenta su lenguaje, de esta manera fue en Europa donde el invento tuvo gran aceptación, debido a la poca cantidad de letras que componen el alfabeto, señala *Dahl (1982:92)*.

Fue el alemán Johann Gutenberg, quien llevó a cabo el instrumento de fundición, para la producción de los tipos móviles e hizo efectivo el método de impresión. Rápidamente el invento se difundió promoviendo la creación de imprentas y se fueron imprimiendo los primeros libros, que en un principio imitaban los manuscritos medievales, hasta que poco a poco comenzaron a alejarse de ellos, a tomar carácter propio y a fusionar el invento tipográfico con la impresión xilográfica. A medida que los libros fueron siendo más baratos en su producción, se mejoraron los sistemas de encuadernación, posibilitando a partir del siglo XVI, un producto mucho más accesible, alcanzando un gran desarrollo durante todo el Renacimiento.

En el periodo de la revolución industrial, en lo referido a la producción de libros, se pasó de un modelo en el que el impresor era el encargado de todos los aspectos de su oficio, a la división de tareas. Por un lado el



En esta ilustración se puede apreciar el arduo trabajo del escriba medieval.



Los grandes inventos chinos del papel, la xilografía y los tipos móviles permitieron a la cultura occidental el desarrollo del libro impreso.

trabajo de diseño y por otro el de producción gráfica, desintegración que significó la disminución en la calidad del diseño y la producción de libros, dando lugar al movimiento Arts and Crafts, que comenzó por tratar al “*libro como objeto de arte de edición limitada y como producto comercial influyente*” (Meggs, 1998:162). Morris abrió una imprenta privada, la Kelmscott Manor, que se encargaba de realizar lujosos libros impresos manualmente, con papel hecho a mano, con ilustraciones xilográficas como se hacían 400 años antes, el libro se convirtió en una forma de arte y el renacimiento del concepto de “*libro bien hecho*” perduró hasta bien avanzado el siglo XX, desparramándose por Alemania y Estados Unidos, filtrándose en la impresión comercial, como sostiene Philip Meggs (1998:162).



En este ejemplar manuscrito y la biblia de 42 líneas de Gutenberg se aprecia como en sus comienzos, los primeros libros impresos se inspiraron en su antecesor.



7.2 Cualidades del libro

A medida que empiezan a aparecer nuevos medios de transmisión de la información, como los audiovisuales, y se producen avances en materia de impresión, el libro comienza a diversificarse, adquiriendo jerarquía, además del texto, la imagen. Sin embargo la larga historia del libro marca una tendencia a asociarlo con el lenguaje escrito. Si entendemos que *“leer es acceder a los sentidos de los textos a través de la mirada, por la organización gráfica del texto”* (Ledema, 2003:69), deducimos que un texto es un discurso organizado por signos, signos de un sistema de escritura, el alfabeto. Un sistema que condiciona la forma de acceder a la información, condiciona la forma de recorrer las páginas, que se convierte en secuencial, según las convenciones de nuestra cultura de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo. Maite Alvarado (1994:29) sostiene que todos los elementos que rodean a un texto, le permiten transformarse en un libro.

La autora propone una sistematización para estos elementos, los denomina paratexto: Desde el punto de vista perceptivo existe un paratexto icónico y uno verbal; que a su vez puede diferenciarse por quien es el emisor, el cual se diferencia entre autor y editor.

“El paratexto editorial se ocupa de la transformación del texto en mercancía y los diversos elementos que lo integran son marcas de ese proceso”. (Alvarado, 1994:33) Mientras que “el paratexto a cargo del autor es básicamente verbal y consiste en un dispositivo que acompaña el texto con la intención de asegurar su legibilidad, ampliarlo, ubicarlo, justificarlo, legitimarlo”. (Alvarado, 1994:42)

De acuerdo a lo visto hasta aquí un libro se basa en un texto, y todos sus elementos paratextuales van actuar bajo su condición. Sin embargo Alvarado (1994:46) afirma que cuando los elementos que acompañan un texto, no revisten en su carácter auxiliar, no pueden ser considerados paratextuales. Esto viene a demostrar que estos elementos paratextuales no son neutros y nos condicionan la manera de acceder al discurso de un texto y un libro, incluso pueden llegar a conformarlo, a pesar de no tener un código lingüístico.

7.3 Elementos que rodean al texto

Más allá de quien sea el productor de los elementos de un libro, si editor o autor, el análisis que realiza Roland Barthes en la *Retórica de la imagen*, nos permitirá ver como se relacionan el paratexto icónico con el verbal.

Retórica de la imagen

Barthes sostiene que el mensaje lingüístico tiene dos funciones en relación a la imagen, una de anclaje y otra de relevo. Se basa en la característica de polisemia de la imagen, es decir, que toda imagen “*implica una cadena flotante de significados, de la que el lector se permite seleccionar unos determinados e ignorar todos los demás*” (Barthes, 1986:35).

Entonces frente a esta incertidumbre de la imagen se desarrollan diferentes técnicas para fijar la cadena flotante de significados. Es esta, la operación de anclaje, que se presenta como una descripción denotada de la imagen, que ayuda a identificar los elementos de la escena, donde el texto conduce al lector a través de los distintos significados de la imagen, le obliga a evitar unos y a recibir otros; el anclaje es un control, una mirada del creador, un control sobre la libertad de significación de la imagen. Mientras que en la función de relevo la palabra y la imagen se complementan. En este caso el mensaje lingüístico presenta sentidos que no se encuentran en la imagen.

Paratexto icónico

Específicamente los elementos que componen el paratexto icónico son la ilustración y el diseño. *Alvarado (1994:35)* señala que cuando la imagen ancla o releva al texto, invirtiendo la relación texto-imagen, estamos en presencia de una ilustración. La ilustración puede conformarse desde la fotografía hasta el dibujo, generalmente a cargo del editor.

El otro elemento es el diseño, que guarda estrecha relación con la ilustración, ya que es el encargado de manipularla, junto con otros elementos como la tipografía, la diagramación del texto en la página y la elección del papel. La autora (1994:36) sostiene, desde un punto

de vista comercial, que estos aspectos, junto con el diseño exterior del libro se han convertido en un factor dominante.

Además de la ilustración pueden acompañar a un texto esquemas, diagramas y gráficos, generalmente un elemento del paratexto de autor.

Paratexto verbal

Los elementos verbales que acompañan a un texto en un libro son el nombre de autor, el título de la obra, el sello editorial y el de la colección (si lo hubiere), ubicados en la tapa, contratapa, solapa, en las primeras y últimas páginas (*Alvarado, 1994:39*). Las primeras páginas llevan indicaciones editoriales (mención del tiraje, avisos legales, fechas, dirección editorial, entre otras). Mientras que en las últimas páginas se ubica el colofón, es decir la marca del trabajo de impresión. Además de estos elementos, pueden acompañar a un texto la dedicatoria, una cita, el prólogo, el epílogo, las notas al pie, el índice y la bibliografía, generalmente a cargo del autor.

7.4 Diseño y función

Llegado este punto, es necesario ver el papel del diseñador y para ello Ledesma plantea que:

“El tratamiento de la información por parte del diseño gráfico aprovecha las potencialidades del ojo y la mirada, convirtiendo al icono visual en un instrumento de cognición y acción. Obtener una clara percepción es justamente tarea del diseño gráfico que, como sabemos, tiene que transformar la información en un hecho visible, jerárquicamente ordenado y, por ende, resolver los problemas de presentación de la información, volviéndola más cercana y accesible para sus receptores”. (Ledesma, 2003:14)

Y en base a esta afirmación nos preguntamos si la función del diseño gráfico puede cambiarse, renovarse, ampliarse, como ha cambiado la condición del libro como medio de comunicación. Para acercarnos a esta inquietud, recurrimos a las palabras de William Morris, quien sostiene que *“si deseamos que un libro sea legible, lo blanco debe ser claro y lo negro, negro”* (2001:26). Este juego de palabras de Morris da cuenta, por un lado de la importancia de la función del libro que determina su cualidad estética y por otro, plantea el interrogante si el libro puede adquirir otras funciones además de ser legible, en el sentido lingüístico.

Cuestión que se preguntó Bruno Munari en *¿Cómo nacen los objetos?*, dedicándole un capítulo a los libros ilegibles, realizando experimentalmente para comprobar si se puede utilizar el material con el que se hace un libro (el paratexto, excluido el texto) como lenguaje visual.

“Este es un problema de experimentación de las posibilidades de comunicación visual del material editorial y de sus técnicas. Por lo general, cuando se habla de libros se piensa en textos de diferentes tipos: literario, filosófico, histórico, ensayístico, etc., impresos sobre las páginas. Escaso interés suele merecer el papel y la encuadernación del libro, el color de la tinta y todos aquellos elementos con los que se realiza el libro como objeto”. (Munari, 1981:218)

Pero en este tipo de libro, que pierde la función de soporte lingüístico, nos preguntamos sobre sus posibilidades y para ello recurrimos a Roland Barthes (1986:13), que sostiene que la fotografía, se presenta como un mensaje sin código en comparación con el mensaje lingüístico, que mediante signos arbitrarios, puede ser codificado. Sin embargo Barthes afirma que la fotografía *“no solo se percibe y recibe, sino que también se lee. El público que la consume la remite, más o menos concientemente, a una reserva tradicional de signos”* (Barthes, 1986:15).

Estos libros ilegibles abren el camino para entender el Libro de Artista, sin embargo antes de que nos detengamos en ellos, se intentará introducir al lector en algunos acontecimientos que se vislumbran en relación al futuro del libro.

7.5 El futuro del libro

Como ya vimos en esta sociedad posindustrial el libro ha cedido su lugar como vehículo informativo de primer orden, abandonado ahora, a un futuro incierto. Una vez más podemos citar al visionario El Lissitzky con sus claras palabras acerca del futuro y la necesidad de un nuevo tipo de libro:

“Mientras el libro siga siendo necesariamente un objeto manuable, es decir que aún no sea reemplazado por las grabaciones sonoras o las imágenes con sonidos, debemos esperar día a día que se produzcan nuevos inventos fundamentales en el área de la producción de libros”. (El Lissitzky, 2001:55)

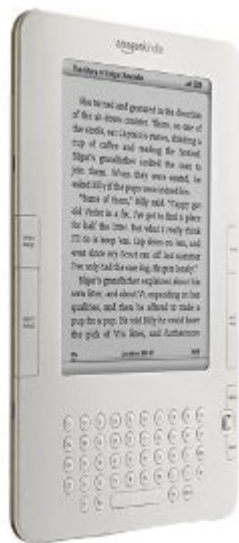
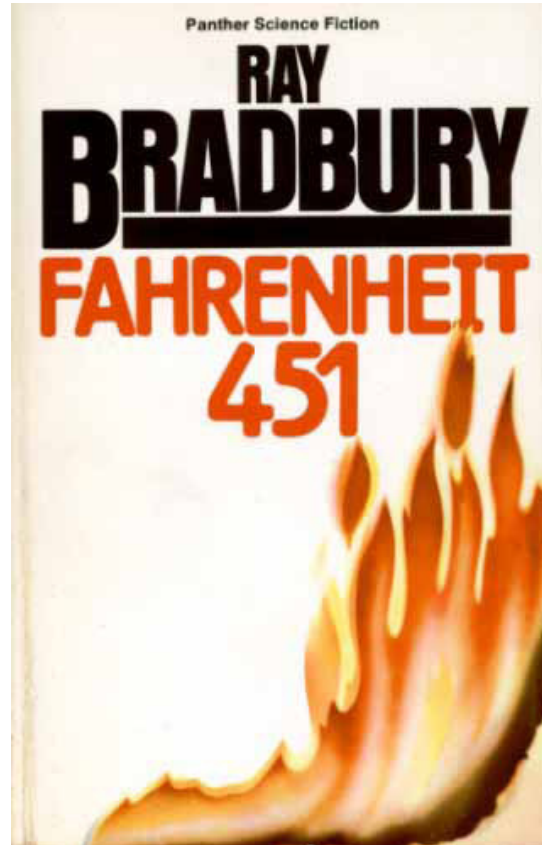
Podemos corregir, con la ventaja de la época, la primera parte del enunciado del artista ruso: *Mientras que el objeto libro no sea reemplazado por los libros electrónicos...*

Hacia fines del año 2007 fue lanzado al mercado el Kindle de Amazon, un producto para comprar y leer libros electrónicos, que ya cuenta con algunos competidores. Es un sistema que vigila al usuario, porque es imposible comprar un libro anónimamente y está desarrollado para que no se puedan hacer copias, como nos dice Richard Stallman:

“Su meta es privarnos de las libertades tradicionales del lector de libros, libertades como prestar un libro a un amigo, como pedir prestado el libro a la biblioteca pública, como venderlo a una tienda de libros de ocasión, como comprarlo anónimamente en efectivo, incluso la libertad de guardarlo cuanto tiempo quieras y leerlo cuantas veces quieras y dejarlos a tus hijos. Todas estas libertades quieren quitarnos, Kindle quiere decir encender, su propósito es encender nuestros libros”. (Stallman, 2009)

Fahrenheit 451... temperatura a la que se enciende el papel, y arde...

De esta manera daba comienzo el autor estadounidense a su libro de ciencia ficción de mediados de siglo XX.



El dispositivo electrónico Kindle de Amazon, se presenta como el sucesor del libro impreso, en la nueva escena de medios del siglo XXI.

Stallman hace referencia al imaginario de Ray Bradbury, plasmado en el libro Fahrenheit 451 del año 1953, una obra de ciencia ficción en la cual se planteaba un mundo futuro en el cual estaba prohibido poseer libros y si alguien era descubierto con solo uno, su casa y sus libros era quemados. Este autor de ciencia ficción, todavía vivo, sentencia con respecto al Kindle: *“Esos no son libros. Los libros sólo tienen dos olores: el olor a nuevo, que es bueno, y el olor a libro usado, que es todavía mejor”* (Bradbury por Ayuso, 2009). Afirmación que viene a dar cuenta de la importancia del objeto libro, más allá de su vocación informativa, un objeto que ha trascendido su función.

A pesar de las limitaciones y restricciones de los libros electrónicos, el nuevo formato plantea algunas ventajas con respecto al libro en papel, sobre todo en lo referido a los aspectos ambientales. En un solo dispositivo se pueden almacenar miles de libros, sin la necesidad de toda una cadena de producción, desde la tala de árboles, la fabricación del papel, la impresión y demás procesos que se acotan en este nuevo medio.

Sin embargo frente a este problema, surge una nueva solución, la impresión bajo demanda (POD⁶), que posibilita la elección de un libro y su posterior impresión en el acto. En el evento Buenos Aires POD, realizado en 2007 en la librería Capítulo dos, se demostró el procedimiento, para el cual se instalaron las máquinas que podían imprimir y encuadernar en cinco minutos el libro a elección entre una base de 300, algunos de ellos agotados o nunca editados en Argentina. Octavio Kulesz, responsable de la editorial Teseo, unas de las primeras en utilizar este sistema en el país, nos explica el panorama de este novedoso procedimiento:

“La impresión bajo demanda está evolucionando a un ritmo asombroso en todo el mundo. Los costos vienen bajando y la calidad ya es óptima. Actualmente, se pueden producir alrededor de 400 ejemplares al mismo costo que en Offset, la tecnología tradicional. Esto permite disminuir los stocks de las editoriales y las librerías, que se encuentran terriblemente saturadas. El mercado del libro impreso bajo demanda es por ahora sólo el de nichos (por ejemplo el académico, que es el que desarrollamos en la editorial Teseo) pero pronto pasará a otros segmentos masivos. Todavía estamos esperando que las librerías en nuestro país den el gran paso y comiencen a imprimir los libros que venden”.
(Kulesz por Andrade, 2009:41)

Más allá del mercado que puedan captar estos libros impresos a demanda o los libros electrónicos y sus dispositivos, la cuestión central pasa por el planteamiento de nuevos paradigmas, que pueden trazar nuevas formas de entender el papel del Diseño Editorial, como específicamente nos preguntamos con el surgimiento del Libro de Artista, hace ya, medio siglo, que a continuación se pretende dilucidar.

La obra *Naturaleza muerta con silla de rejilla* del artista español Pablo Picasso, realizada en 1912, es considerado como el primer collage de la historia.



8. Libro de Artista, entre la forma y la idea

Principalmente el Libro de Artista surge entre el fin de la hegemonía del arte formalista y el triunfo del arte conceptual (la idea), en la década del sesenta del siglo pasado. Del primero se explotó las características físicas de espacialidad y linealidad del libro, incorporando las técnicas de reproducción industrial y serial, “*el aspecto frío*”; Mientras que del arte conceptual se desprende el pensamiento de que el arte reside en la idea y no en el objeto de arte, como sostiene *Isabell Jameson (2008:4)*.

Los artistas de este periodo, se basaron en las ideas fundantes de Duchamp y por medio de la impresión masiva y la poca calidad del papel, rompieron, no solo con la tradición artística sino que también con la tradición de libros bellos, inaugurada por Willian Morris y el movimiento Art and Crafts. Los artistas de esta época pensaron el Libro de Artista fuera del espacio de una galería y del mercado del arte. “*Así pues, la forma del Libro de Artista refleja las aspiraciones de los artistas de estos años que deseaban un contenido accesible y democrático*” (*Jameson, 2008:6*).

Aunque el Libro de Artista surgió en los años sesenta, fue en las primeras décadas del Siglo XX, precisamente en las vanguardias artísticas y en el fenómeno del Collage, que se produjeron algunos cambios en el seno del arte, que luego posibilitaron la aparición de este nuevo género artístico. Fueron los cubistas y su concepción de obra como objeto autónomo y estructurado, los primeros en insertar materiales reales en el ámbito de la obra plástica y dar lugar a la problemática de las relaciones entre la representación y lo reproducido, que los “*ready-mades*” dadaístas completaron y terminaron por abrir el panorama para la expansión del concepto artístico.

Composición de 1887 del poeta francés Mallarmé. Un año antes de morir investigó el uso de la tipografía libre y el espacio en blanco en la poesía.

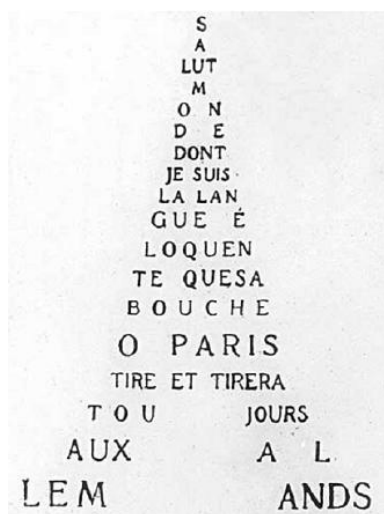


Mientras que los primeros en explorar las potencialidades de las páginas de un libro afirma Meggs (1998:253), fueron los poetas franceses Stéphane Mallarmé y Guillaume Apollinaire. Mallarmé publicó en el año 1897, un poema que contenía grandes espacios blancos, que junto con los párrafos dispuestos sin una estructura rígida, creó nuevas maneras de presentar un poema, la construcción de la página como parte del significado de la obra. Por su lado Apollinaire, se relacionó con Picasso y la propuesta cubista, en el año 1918 publicó un libro de poemas, en el cual las formas de las letras estaban dispuestas para construir una forma visual, una figura, introduciendo el concepto de simultaneidad en la composición tipográfica, es decir, no lineal ni temporal.

Luego el movimiento futurista, desde sus poesías, desafiaban la gramática y la sintaxis correcta, además de que proclamaban la revolución tipográfica en contra de la tradición clásica y la armonía. En una página podían convivir varios colores y tipos de letra, con composiciones libres de estructuras formales. Este concepto futurista experimental, en el que la escritura y la tipografía se podían convertir en alguna forma visual concreta, fue llamada *palabras en libertad*.

Con las *Palabras en libertad*, Marinetti propone una forma de destruir la sintaxis tradicional, abriendo un nuevo campo de experimentación.

Pertenciente a los *Poemas de la paz y de la guerra*, que fueron escritos entre los años 1913 y 1916, Apollinaire evoca la forma de la Torre Eiffel e inaugura el concepto de poesía visual.



Con estos antecedentes podemos realizar una primera aproximación a la noción de Libro de Artista, que funciona como una obra de arte (conceptual), que toma como soporte el libro, donde entra en juego el lenguaje visual, con sus elementos y símbolos que toma de distintos códigos de comunicación, teniendo en cuenta y asignándole un valor al soporte donde se realiza la obra. Un libro que se proyecta y realiza de modo similar a la forma en que un diseñador trabaja, que tiene la posibilidad de integrar varios de los lenguajes a disposición en esta época. Dentro de estas características, el libro puede adoptar diversas formas, técnicas, colores, materiales y conceptos, como define Juan Carlos Romero, uno de los gestores del grupo Instantes Gráficos:

“Son objetos, que como arquitecturas del tiempo y la poesía nos cuentan acerca de sí mismos y de sus historias. Solo que la literatura de los Libros de Artista está escrita con la gramática de cada uno de los materiales con que están contruidos, unas veces en sus texturas, otras en sus brillos o en sus opacidades...” (Romero por Lehmann, 2007)

8.1 Como objeto libro

Principalmente el Libro de Artista toma del libro sus bases formales:

*“Del libro retiene, por una parte, lo que caracteriza al objeto, o sea la forma del códice (el desarrollo lineal, espacial y temporal que implica), las cualidades físicas y la anatomía. Por otra parte, retiene también lo que define conceptualmente el libro: su vocación de apoyo informativo, de continente supeditado a un contenido”.
(Jameson, 2008:2)*

De esta manera el Libro de Artista respeta la forma y la estructura del libro, razón por la cual los libros objeto no entran estrictamente en esta categoría, ya que adquieren el aspecto tridimensional como principal cualidad. Mientras que en el proceso de diseño y producción, a diferencia del Libro de Artista único, generalmente realizado de forma casera, los Libros de Artista de edición plantean el trabajo conjunto con las técnicas de reproducción múltiple. De lo expresado hasta aquí, se desprenden algunos aspectos que conformarán nuestra definición de Libro de Artista.

La primera es una forma de clasificación de Libros de Artista: libros únicos, libros seriados y libros objeto. La segunda es la necesidad de planificación en los libros seriados, la necesidad de un proceso de diseño que tenga en cuenta todos los factores de producción gráfica, desde la idea, el prototipo, el original, la impresión y la posimpresión, aspectos que involucran a la actividad proyectual con el arte.

8.2 Contenido, contexto y lector

Para comprender el fenómeno del Libro de Artista nos valemos del modelo de la comunicación verbal, propuesto por *Roman Jakobson* (1948:17) en 1960. En dicha teoría el emisor, receptor, referente, canal, mensaje y código, forman los elementos del proceso de comunicación. De allí Jakobson dedujo la existencia de seis funciones del lenguaje: la referencial, la emotiva, la imperativa, la fática, la metalingüística y la poética. En el libro *La estructura ausente*, Umberto Eco, nos explica cada una de estas funciones:

“a) Referencial: el mensaje pretende denotar cosas reales.

b) Emotiva: el mensaje tiende a provocar reacciones emotivas.

c) Imperativa: el mensaje es una orden.

d) Fática: el mensaje finge la provocación de emociones, pero de hecho sólo pretende comprobar y confirmar el contacto entre dos interlocutores.

e) Metalingüística: el mensaje tiene por objeto a otro mensaje.

f) Poética o Estética: el mensaje reviste una función estética cuando se estructura de una manera ambigua y se presenta como autorreflexivo, es decir, cuando pretende atraer la atención del destinatario sobre la propia forma, en primer lugar.

En un solo mensaje pueden coexistir todas estas funciones, y de hecho, en el lenguaje cotidiano, se producen continuas interrelaciones y superposiciones, aun en el caso de que predomine alguna de las funciones”. (Eco, 1968:137)

Estas funciones del lenguaje se centran en el acto verbal, es por esto que facilitan la comprensión del contenido del mensaje. Sin embargo este modelo lineal, heredado de la criticada *teoría matemática de la comunicación* de Claude Shannon, basado en las transmisiones telefónicas ha perdido vigencia para entender la complejidad comunicativa del ser humano y el carácter multimedial del Libro de Artista.

En contrapartida a este modelo telegráfico, obsoleto según los miembros de la llamada Universidad Invisible⁷, fue adquiriendo impulso la idea de entender la comunicación como un todo integrado.

“Birdwhistell y Schetlen proponen un análisis de contexto por oposición al análisis de contenido que favorece el modelo de Shannon. Si la comunicación se concibe como una actividad verbal y voluntaria, la significación está encerrada en los ‘bocadillos’ que se envían los interlocutores. El analista no tiene más que abrirlos para extraer el sentido. Por el contrario, si la comunicación se concibe como un proceso permanente en varios niveles, para comprender la emergencia de la significación, el analista debe describir el funcionamiento de diferentes modos de comportamiento en un contexto dado”. (Winkin, 1984:23)

Uno de los principales exponentes de este grupo, el antropólogo Gregory Bateson, relacionó el concepto cibernético de Norbert Wiener⁸ y su noción de sistemas circulares, del cual se sirvió para proponer un nuevo modelo comunicativo. Yves Winkin (1984:15) sostiene que la idea de Wiener es simple, pero que gravitó fuertemente sobre la noción de sistema, entendido como un complejo de elementos que interactúan entre sí, de manera no aleatoria. Esta noción de sistema sentó las bases para entender la comunicación como una orquesta y la participación de cada individuo en ella. De esta manera el modelo orquestal, entiende la comunicación como un fenómeno social, como una puesta en común, acercándose a su raíz etimológica del latín, “comunicare”.

7 Nombre que se les asignó al grupo de investigadores provenientes desde diversas disciplinas, que no poseían una conexión formal, pero que se relacionaban porque cada uno conocía el trabajo del otro, además de que los nucleaba Estados Unidos y la crítica al modelo telegráfico de Shannon.

8 Wiener, científico estadounidense, reconoció el principio de retroalimentación en base al estudio de los cañones antiaéreos durante la segunda guerra mundial. Yves Winkin define el término como “un mismo proceso circular en el que las informaciones sobre la acción en curso nutren a su vez al sistema, permitiéndole alcanzar su objetivo”. (1984:14)

El museo en miniatura de Duchamp es considerado el primer libro objeto del siglo XX .



8.3 De Duchamp a Vigo, influencia en el mundo y Argentina

El antecedente inmediato del concepto actual de Libro de Artista, es el primer libro objeto del siglo XX, realizado por Marcell Duchamp en el año 1936. Ese año, el artista presentó la *Boîte-en-valise* (Caja en valija), una edición de 300 ejemplares compuesto por una suma de materiales (trozos de papel, fotografías, estampillas, pergaminos, partituras, sobres y cartas) sin encuadernar, metidos en una caja en la que se recogen notas, procesos de trabajo, reproducciones y otros elementos que ayudan a entender su obra. Pero esta obra no fue solo un simple libro de arte, la idea de Duchamp era crear una caja en la que se encuentren todas sus obras como en un museo en miniatura y portátil, una obra de arte conceptual. También de este libro objeto, se desprende la idea, de que la obra de un artista deja de ser un objeto único y original, hecho que implicaba un acercamiento del arte al público, una condición fundamental e interesante que adquieren los Libros de Artista de ediciones económicas, alejándose del concepto de obra majestuosa y tomando el carácter de consumo de los libros tradicionales.

Particularmente en Argentina y en general, en América Latina, el Libro de Artista se hace visible en forma parcial, por algunos artistas y grupos aislados. El antecedente principal es el fundador del movimiento Diagonal Cero, Edgardo Antonio Vigo, que desde la ciudad de La Plata, durante la década del sesenta, acercó al país las corrientes artísticas más actuales. El artista se ubicó dentro del arte experimental y conceptual, corrientes no muy tenidas en cuenta en nuestras propias latitudes:

“En líneas generales, el estudio de esta tendencia artística de gran auge desde los sesenta, se ha limitado a un reducido número de sucesos y producciones: por realizarse en o desde los centros artísticos institucionales de nuestro país, (como el legendario Instituto Di Tella y el CAYC) o por su difusión mediática e implicancias político-artísticas (como es el caso de Tucumán Arde). Pero el desarrollo de estas formas de arte en áreas periféricas ha sido olvidado por la historiografía local, con excepción de algunas investigaciones específicas y fragmentarias”. (Pérez, 2006:1)

Cajas artesanales realizadas por Vigo en el año 1957, que contienen en su interior numeros collages.



Juan Carlos Romero, a mediados de los años sesenta, entró en contacto con Edgardo Vigo, trabajando directamente en el campo de la poesía visual en la revista Diagonal Cero, a la par de las nuevas disciplinas, conocidas en el país a partir de la figura de Vigo.

Particularmente en el año 1953, Vigo viajó a París y se encontró con la vanguardia europea de posguerra, allí realizó numerosos dibujos y los guardó en cajas de madera que *“podrían ser pensadas como <valijas Duchampeanas>”* (Gradowczyk, 2008:30). De esta manera, al igual que Duchamp en Europa, Vigo introduce el concepto de libro objeto y la referencia inmediata del Libro de Artista en Argentina, además de traer de Francia libros, ensayos y críticas de arte, muchos de ellos aparecidos en la revista Diagonal Cero, desparramando el pensamiento europeo por la escena porteña.

Vigo editó 28 números de la revista *Diagonal Cero*, durante los años 1962 y 1969.



Del mismo modo, el artista, es uno de los primeros en realizar una traducción al castellano de la obra de Duchamp, comprendiendo su pensamiento desde el país:

“Vigo percibía que la búsqueda de nuevos métodos de expresión no requería la práctica de la pintura de caballete, que había sido uno de los mayores instrumentos de las vanguardias. Rechazaba la idea de ver al arte sólo como el resultado de una operación retinal, esto es, una pintura que atrajera sólo al ojo. Frente a este callejón sin salida, habría que buscar nuevos métodos de auto-expresión, recurrir al juego, a la escatología, a la ironía, al humor, al erotismo, a la provocación y al sarcasmo para revitalizar el discurso estético modernista que, para mediados del cincuenta, había llegado a un punto sin retorno”. (Gradowczyk, 2008:92)

La situación Argentina y la propuesta de Vigo se producen a la par y en coincidencia con muchas generaciones de artistas de todo el mundo, artistas que reaccionaron con diferentes estrategias frente al agotamiento del pensamiento moderno. De esta manera, movimientos como el arte pop, el minimalismo o el arte conceptual, proporcionaron el ámbito y los artistas para la nueva disciplina artística desplegada sobre las páginas de un libro.

8.4 El nacimiento del concepto Libro de Artista

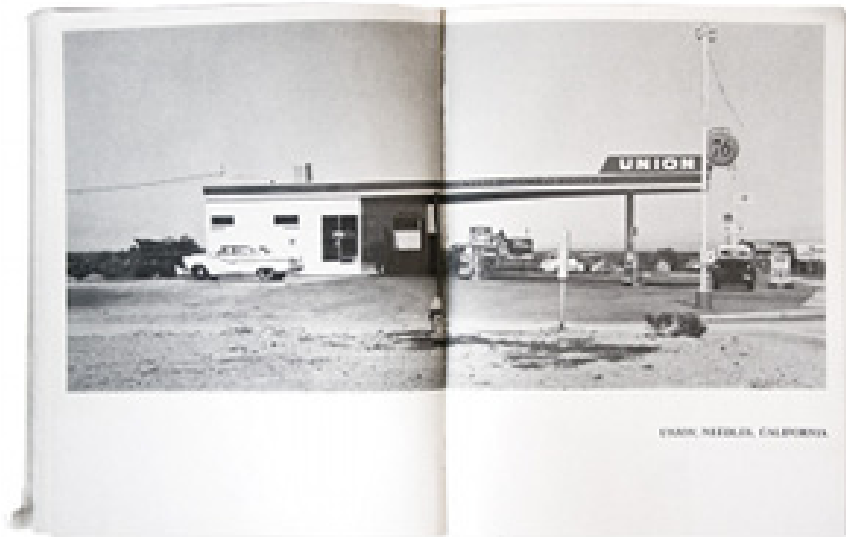
Al producirse el agotamiento formal minimalista, esto es, la creación a partir de la premisa de “*menos es mas*”, a partir de lo estandar y lo repetible, algunos artistas comenzaron a reflexionar sobre el propio arte y el concepto, que poco a poco, comenzó a suplantar al objeto o a enriquecerlo. Los artistas minimalistas comenzaron a realizar y a pensar sus obras en función del espacio:

“El espectador era invitado a interactuar con la obra paseando por ella y experimentando, tanto física como visualmente, las diferentes características de cada tipo de material. (...) La desvinculación del artista con respecto a la elaboración de la obra de arte y la llamada al intelecto del espectador asimismo evoca ciertos aspectos del arte conceptual”. (Dempsey, 2002:238)

Es en esta interacción física, visual y secuencial, que encontramos la base del Libro de Artista, que plantea, de la mano de la estructura del libro, un nuevo acercamiento del público al objeto de arte que muchas veces puede manipular, tocar, oler e inclusive, destruir. Dempsey (2002:240) afirma que el arte conceptual pretendía que el espectador tome conciencia de la naturaleza lingüística del arte y la realidad; además de la interacción entre la idea y su representación visual y verbal.

A partir de aquí se genera el ámbito para que, según la historiadora Anne Moeglin-Delcroix (citada por Jameson, 2008:6), las obras del artista pop Edward Ruscha, inicien en el año 1963 el concepto actual de Libro de Artista. Sostiene que a partir de su obra se toma conciencia del libro como una entidad artística propia, creándose un nuevo género independiente e interdisciplinario, del arte contemporáneo.

Interior del libro *Twentysix Gasoline Stations* realizado en el año 1962, por el artista estadounidense Edward Ruscha



La obra emblemática de Ruscha, considerada como el primer Libro de Artista fue *Twentysix Gasoline Stations* (*Veintiseis Estaciones de Servicio*), realizada en 1962 y publicada en una edición de 400 ejemplares, un año más tarde. Un pequeño libro, de 18 x 14 cm, impreso sobre un papel común, constituido por veintiseis fotografías en blanco y negro de estaciones de servicio, que incluían un texto que documentaba el origen de cada estación. En esta primer obra, se ven claramente los principios de secuencialidad y temporalidad, propios del libro. A partir de la lectura en el formato horizontal, se desprende la idea de que el lector viaja a través de una ruta, que es cada página, recorriendo cada estación de servicio que se cruza en su camino, lo conceptual.

A partir de esta década y de esta obra emblemática que el libro se convierte en el medio de una idea artística y aquí cambia su condición: *del libro como vehículo informativo, al libro como obra de arte.*



**MARCO
METODOLÓGICO**



9. Esquema metodológico

El trabajo se enfoca en un estudio exploratorio y descriptivo. La investigación exploratoria forma la base teórica para la investigación descriptiva sobre los Libros de Artista a analizar. Se realiza un estudio exploratorio porque permite aclarar ciertos conceptos nuevos para la disciplina del diseño gráfico y a su vez, estudiamos el fenómeno analizando la obra del grupo Instantes Gráficos, en Argentina, en la última década. *“Los estudios descriptivos pretenden medir o recoger información de manera independiente o conjunta sobre los conceptos o las variables a las que se refieren” (Sampieri-Collado, 2003:119).*

La metodología a implementar va ser cualitativa y nos permitirá la construcción del conocimiento sobre la realidad social y cultural, desde el punto de vista de quienes lo producen, sostiene *Vieytes (2004:69)*. El principal objetivo de la investigación cualitativa *“es captar las relaciones internas existentes, indagando en la intencionalidad de las acciones, sin permanecer únicamente en la capa externa a la que parece propicia la descripción de los fenómenos” (Vieytes, 2004:70).*

Las técnicas e instrumentos utilizados son entrevistas no estructuradas y registro fotográfico. Para hacer la investigación se tuvo acceso al taller donde funciona el proyecto y a los Libros de Artista, siendo la recompilación de fuentes de información, de primera mano.

9.1 Objeto de estudio

Para cumplir con los objetivos de la investigación se propone un estudio de caso, que como señala *Vieytes (2004:623)*, ofrece dimensiones comparables entre los casos seleccionados. El objeto de estudio es el grupo de artistas Instantes Gráficos, que con una trayectoria de diez años en Argentina, se convierte en el único proyecto editorial, consolidado, de Libros de Artista en el país. El grupo no sólo es un sello editorial, sino que también realiza exposiciones y seminarios, por el país, reforzando los aspectos conceptuales de la disciplina, además de dictar cursos en Buenos Aires para promover a los artistas a realizar sus ediciones de libros. De estas ediciones del grupo se seleccionará nuestro corpus de la investigación, que nos permitirá acercarnos al fenómeno del Libro de Artista desde una perspectiva local, que nos definirá como se encuentra el panorama en el país.

9.2 Corpus de investigación

Los libros que van a ser analizados son variados y con diferentes características, tratando de abarcar los diferentes aspectos y posibilidades que brinda el concepto de Libro de Artista. *Vieytes (2004:293)* define al corpus como el conjunto o universo del texto a estudiar, siendo esta muestra, la que nos va a permitir responder a los objetivos de la investigación. Para la selección de nuestro corpus se tuvo en cuenta la clasificación básica de Libros de Artista, que se diferencian entre libros únicos, seriados y objetos. Los libros únicos generalmente son realizados bajo un proceso manual y artesanal, mientras que los libros seriados, necesitan de procesos semi industriales o industriales para su reproducción. Finalmente los libros objeto, adquieren la cualidad tridimensional como principal característica. Serán analizados tres libros hechos en serie, ya que el grupo Instantes Gráficos se centra en este tipo de libros principalmente. Sin embargo, también se analizarán un libro único y un libro objeto, para la posterior contrastación.

Los libros seriados que se analizarán serán de tres artistas diferentes: Rincones invisibles de Patricia Salas; Piel, surcos, pliegos de Tiny Weil; mientras que finalizaremos con Gray Scale de Gabriela Esterovich. El libro único será Retrato del deseo de Carla Rey y se terminará el análisis con el libro objeto, Pasional de Marta Pardo.

9.3 Herramientas metodológicas

Para el análisis particular de los Libros de Artistas seleccionados se propondrá un dispositivo que nos proporcionará las variables para su lectura, abordándolos como un texto, con el fin de identificar y ver aplicados los conceptos vertidos a lo largo del trabajo.

Ya vimos como los libros ilegibles abren el camino para entender al Libro de Artista como un texto, a pesar de poder contar o no con uno: *“Cada vez más los investigadores sociales se interesan en diseño de análisis textuales buscando en la trama del lenguaje modos de explicar y comprender la realidad social a partir del estudio de esas producciones”* (Vieytes, 2004:289).

Al comenzar su libro sobre semiótica, marketing y comunicación Jean-Marie Floch, indica que la semiótica es una relación concreta con el sentido, indicando que cualquier objeto puede constituir el punto de partida de su práctica:

“La semiótica no intenta explicar realidades matemáticas, físicas, ideales o de cualquier otro tipo. Por el contrario, el contexto en el que se inscriben o en el que aparecen los objetos de sentido (...) se tomará en consideración... a partir del momento en que él mismo se aborde como un objeto de sentido, como un ‘texto’”.
(Floch, 1992:21)

El autor continúa: el contexto no constituye el objeto de la semiótica, pero le permite una articulación reflexiva con éste, al compartir la misma preocupación por volver explícitos procedimientos y conceptos, entre varias disciplinas.

El dispositivo, entonces, se estructurará a partir de los conceptos acerca del texto y el paratexto estudiados en el capítulo referido al libro, sumados a los aportes conceptuales del arte. Ruth Vieytes define a los textos, como un *“conjunto coherente y cohesionado de signos con amplitud mayor a una oración que presenta reglas sintácticas, semánticas y pragmáticas”*, además de poder albergar *“un contenido que leído e interpretado adecuadamente, nos abre la*

puerta al conocimiento de diferentes dimensiones de la vida social” (2004:290).

Vieytes (2004:292) define cada uno de estos niveles del texto: El sintáctico se refiere a las propiedades estadísticas del lenguaje; el semántico transmite la información y constituye el contenido del mensaje; mientras que el pragmático hace referencia a como debe interpretarse el mensaje en la relación entre los comunicantes.

Nivel sintáctico

En el Libro de Artista la idea no está codificada, como un mensaje lingüístico, sino que se vale de los elementos paratextuales para representarla. Parafraseando a *Maite Alvarado (1994:29)*, para que una idea artística se convierta en un Libro de Artista, hacen falta una serie de elementos que lo rodean, que según el punto de vista perceptivo se definen como paratexto icónico y verbal. A ellos, les sumamos el principio del collage (la incorporación de objetos de cualquier tipo) y lo denominamos paratexto objetual. A su vez puede darse una combinación de diferentes paratextos en un mismo elemento, a este tipo lo denominamos paratexto mixto. Cada uno de estos paratextos forman el nivel sintáctico del Libro de Artista, que serán analizados por su relación de anclaje o relevo propuesta por Roland Barthes.

Nivel semántico

Si entendemos al Libro de Artista como una obra de arte conceptual y su pensamiento de que el arte reside en la idea, vemos en la idea el contenido del mensaje, el nivel semántico. Para vislumbrar qué nos dice cada libro, nos valemos de las funciones del lenguaje (referencial, emotiva, imperativa, fática, metalingüística y poética), propuestas por Roman Jakobson, que como ya vimos, favorecen la interpretación del contenido de un mensaje.

Nivel pragmático

El nivel pragmático, queda determinado por la relación entre el Libro de Artista con el lector, si entendemos la comunicación desde el modelo orquestal, como una puesta en común entre todos los elementos que intervienen en el proceso. Para ello se utilizará la clasificación de los medios de comunicación de Marshall McLuhan, que los define por la participación activa o pasiva del lector. Los medios fríos son abiertos, amplían o estimulan más de un sentido, poseen baja definición informativa e inducen a la interacción. Mientras que los calientes son cerrados, solo extienden un sentido, poseen una alta densidad informativa y no inducen a la interacción.

9.4 Dispositivo de análisis

Texto: Libro de Artista.

Nivel sintáctico: Elementos paratextuales que componen el libro.	Paratexto verbal	Relación de anclaje o relevo.
	Paratexto icónico	
	Paratexto objetual	
	Paratexto mixto	

Nivel semántico: Contenido del mensaje. Campo semántico al que remite.

Nivel pragmático: Relación entre el Libro de Artista y el lector.

Niveles de lectura del Libro de Artista

1. Nivel sintáctico

1.1 Paratexto verbal

Denominaciones: Nombres del libro, autor, editorial y sello de la colección.

Especificaciones: Fecha de publicación, edición e impresión.

Literario: Textos que persiguen un objetivo poético.

1.2 Paratexto icónico

Ilustración: Desde la fotografía al dibujo, a los gráficos y diagramas.

Diseño: Dentro de estos elementos se encuentra la tipografía, el color, la textura visual, el formato, la diagramación de la página, la impresión, el encuadernado y el papel.

1.3 Paratexto objetual

Collage: Incorporación de objetos en el plano visual.

Superficie: Marcas en superficie o calados que rompen con la plano de la página.

1.4 Paratexto mixto

Poesía visual: Aquí el texto literario adquiere cualidad de ícono por la forma visual en que está dispuesto.

Impresión tipográfica en relieve: Se puede leer el texto además de poder apreciarlo al tacto.

Textura visual tipográfica: Puede percibirse la textura y leerse el texto.

2. Nivel semántico

Función del lenguaje: Referencial, emotiva, imperativa, fática, metalingüística y estética.

3. Nivel pragmático

Interpretación del texto: Como medio frío o caliente. Abierto o cerrado. Baja o alta definición informativa. Mucha o poca participación del usuario.

DESARROLLO



10. Instantes Gráficos

Instantes Gráficos es un grupo autogestionado de artistas, radicado en Buenos Aires, que nace en el año 1999. El grupo está coordinado por la directora del espacio 1/1 Caja de Arte, Carla Rey y Juan Carlos Romero, quien acompaña a la galerista en el proyecto editorial. Particularmente el grupo viene haciendo un trabajo intensivo en la investigación, promoción y creación en el campo de los libros únicos, libros objetos y libros de edición, realizando exposiciones, ferias y cursos, tanto en el ámbito local como en el internacional. Dentro de las más importantes, señala Carla Rey en bola de nieve¹, se destacan las realizadas en el año 2001 en la Fundación Rozemblun, con la participación de casi 100 artistas, en el año 2002 en el Centro Cultural Recoleta, en el año 2004 la primera muestra itinerante por el país que se llamó “la librería”, en el 2005 en la galería Isidro Miranda y también en la Universidad de Arte de Porto Alegre. En el 2006 el grupo participó como editorial en la Feria Estampa de Madrid, y en el 2008 en 1/1 Caja de Arte con libros de Argentina, Brasil, Colombia, Panamá y México.

Este tipo de iniciativa tiene su base a partir de mediados de los años setenta, que se comenzaron a realizar diversas exposiciones, sobre todo en Norteamérica y Europa, haciendo referencia al nuevo género del arte contemporáneo, dándole diferentes enfoques y legitimándolo como disciplina. A partir de estas muestras, nacieron algunos editores asociados con galerías, como Printer Matter Inc. en Nueva York, que ofrece actualmente un gran catálogo de Libros de Artista. Sin embargo la modalidad también se extendió por América del Sur, uno de los primeros ejemplos fue a principios de los años ochenta, en Colombia, donde la editorial Arte Dos se unió con la galería Sextante, inaugurando un taller y una librería especializada en Libros de Artista.

Mientras que como comenta Juan Carlos Romero, en una entrevista en la revista Arte al día, la situación en Argentina es diferente:

“Un grupo de artistas plásticos hizo Orbital, un sello que llegó a editar cerca de 20 títulos y además hubo algunos casos aislados de ediciones de libros en forma individual, o el caso de Ralveroni que hizo en los años 90 sus propias ediciones.” (El artista continúa con la historia del nacimiento del grupo Instantes Gráficos) “El proyecto surgió en el año 1999 a partir de convocar a un grupo de artistas para trabajar en el tema del libro. Primero, se editaron ejemplares únicos y luego ediciones múltiples. Al principio el proyecto surgió sin carácter comercial y de a poco se vio que existía potencialmente la posibilidad de convertirlo en un proyecto comercial, en un sello editorial”. (Romero por Lehmann, 2007)

Romero nos cuenta que a cada lugar que llevan las muestras dictan seminarios y charlas informativas para reforzar el aspecto teórico del libro, pero que en Argentina todavía no existe un mercado de Libros de Artista y debido a esto, el presupuesto para realizar los libros, sale del bolsillo de los artistas y en pocos casos de una editorial como Asunto Impreso. A pesar de este impedimento comercial, los libros han tenido una buena repercusión en los espacios de exposición, ya que desde hace más de diez años el grupo expone tanto en Buenos Aires como en Rosario, Córdoba, Mar del Plata y otras ciudades importantes del país.

“En cuanto a las ventas las cosas son distintas, ya que en las ferias de arte hasta ahora las ventas fueron magras y esto es porque los posibles compradores no saben muy bien lo que es un Libro de Artista. En Europa como en EEUU hay librerías especializadas que venden muy bien estos libros. En este momento tenemos dos representantes y distribuidores en el exterior: Karnobooks, en Estados Unidos y Ximena Renjifo, en Europa. Empezamos a participar de ferias internacionales este año. Y esperamos hacerlo en las argentinas a partir del 2008”. (Romero por Lehmann, 2007)

Los cursos que dictan Carla Rey y Juan Carlos Romero guían a los artistas, conceptualmente y técnicamente, con el objetivo que cada uno realice una edición de su proyecto. De todos estos proyectos, se seleccionaron cinco para ser analizados, cada uno con sus niveles de lectura planteados anteriormente.

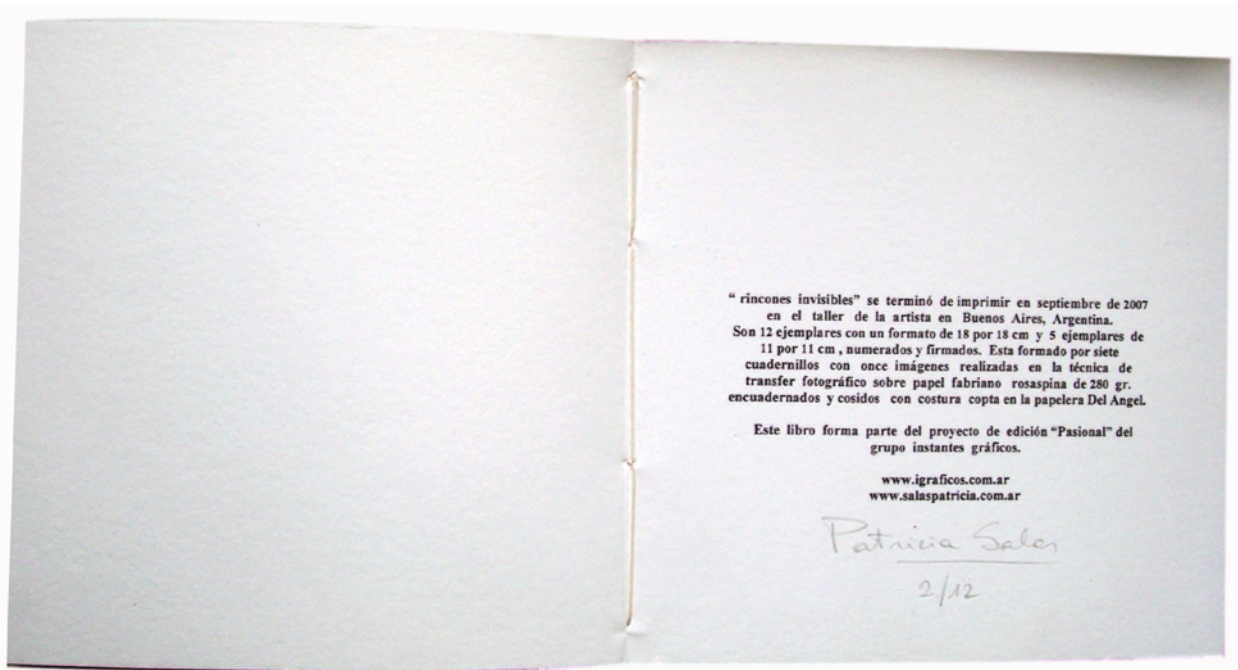
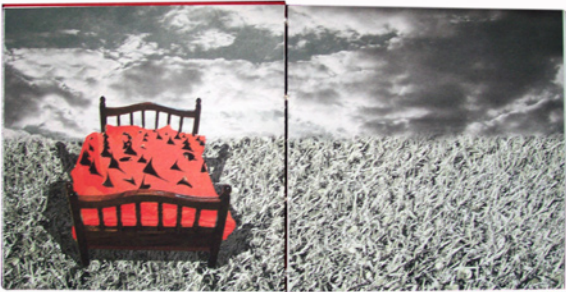


11. Análisis del corpus

11.1 Rincones invisibles de Patricia Salas:

Es un libro que se presenta por dos partes, por un lado una caja desplegable, que envuelve y contiene un cuadernillo compuesto por 11 imágenes, casi sin texto. Es una serie de 12 ejemplares de 18 x 18 cm. y 5 ejemplares de 11 x 11 cm. numerados y firmados por la artista. El libro forma parte del proyecto "pasional" del grupo Instantes Gráficos y data de septiembre de 2007.





1. Nivel sintáctico

1.1 Paratexto verbal

Denominaciones: En el exterior, en su tapa, se encuentra solo la firma de la artista y no descubrimos el nombre del libro hasta que no abrimos el cuadernillo interno, donde nuevamente aparece el nombre de la artista, esta vez impreso. En la última página se encuentra la firma de la autora, además de estar numerado, es el ejemplar número dos de doce que es la edición. En esta página se detalla que pertenece al proyecto “pasional” del grupo Instantes Gráficos y se completa con la dirección web del grupo y de la artista.

Especificaciones: En la última página se encuentran los datos técnicos del libro, que se resumen en el modo de impresión, fecha y lugar. Además de explicar la forma de encuadernado y la cantidad de ejemplares editados, se dan especificaciones del papel utilizado y del lugar donde se realizó el encuadernado.

1.2 Paratexto icónico

Ilustración: El libro está compuesto por fotografías en blanco y negro, con zonas destacadas en rojo. Las fotografías están intervenidas, presentando espacios surreales, como puede ser una cama en un espacio abierto con un gran cielo de fondo.

Diseño: La disposición de los elementos sobre las páginas buscan simpleza, con grandes márgenes, donde en el centro se ubica el pequeño texto en una tipografía. Esto contrasta con las imágenes que ocupan en algunos casos todo el plano visual, utilizando toda la doble página, formando un gran impacto visual. El color que adquiere la totalidad de la obra es neutro en una escala de grises, aunque se destacan algunas partes de la imagen con rojo. Excepto por la primera hoja del cuadernillo que es roja, el libro se completa con hojas blancas, mientras que la caja contenedora se presenta por fuera de gris plateado y por dentro de negro. El formato de la página es cuadrado, de 18 x 18 cm, la impresión está realizada con transfer fotográfico, sobre papel fabriano rosaspina de 280 gramos, que se encuentran encuadernados y cocidos con costura copta.

1.3 Paratexto objetual

Collage: En la primera hoja del cuadernillo, debajo del título del libro, se ubica una pluma blanca pegada sobre el papel.

Relación paratexto

En el único lugar que se presentan en el mismo nivel perceptivo dos tipos de paratexto, es en la página que se encuentra el título del libro, que es acompañado por una pluma, el objeto. En este caso el texto (rincones invisibles) se encuentra en relación de relevo con el objeto (pluma), ya que no hay una relación denotativa, sino que se presentan otros significados complementarios. Entre el nombre del libro y el resto de los elementos, principalmente las imágenes, se establece la misma relación de relevo, a pesar de no estar en el mismo nivel perceptivo (por la secuencialidad de las hojas). El paratexto verbal de la última página tiene la función de anclar la fabricación de algunos elementos del libro, sobre todo los de diseño, brindando información acerca de sus características.

2. Nivel semántico

Función del lenguaje: Este libro se estructura de manera ambigua, desde su exterior, ya que no presenta ningún dato acerca de su contenido. Ya en su interior, la relación entre el título del libro y las imágenes, nos da la clave para la interpretación del mismo, ya que se descifra que los rincones invisibles son representados por esos espacios abiertos, que paradójicamente contiene elementos como la silla o la cama pertenecientes a espacios cerrados, como una pieza. El libro pretende dar luz, visibilidad a estos rincones (invisibles e internos) a través del imaginario de la artista, a través de la volatilidad de la pluma y el sueño.

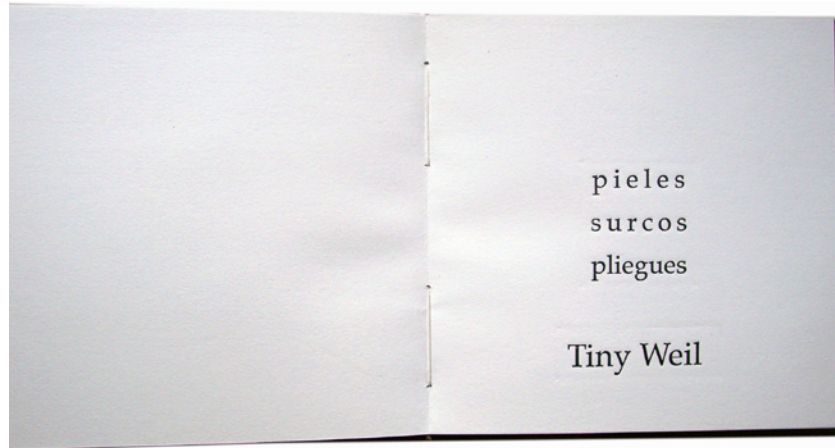
De esta manera el libro presenta elementos que promueven la reflexión sobre sí mismo, sus imágenes pueden denotar cosas reales, de hecho contiene cosas reales como la pluma, sin embargo su objetivo no es mostrar imágenes reales, sino imaginarios internos a través de estos objetos. La función del libro es la estética ya que pretende atraer la atención del destinatario sobre su propia forma, en primer lugar.

3. Nivel pragmático

Interpretación del texto: La ambigüedad exterior del libro, propicia un ámbito que le exige al lector una activa participación, ya que deberá abrir la caja contenedora del cuadernillo, para acceder al mensaje y al contenido del libro. Acción poco común para un medio impreso como un libro, en el cual con una “hojeada” se puede tener una idea acerca de lo que se va a leer. En este sentido, el libro *Rincones invisibles* se asemeja más a la forma de acceder al contenido de un disco compacto.

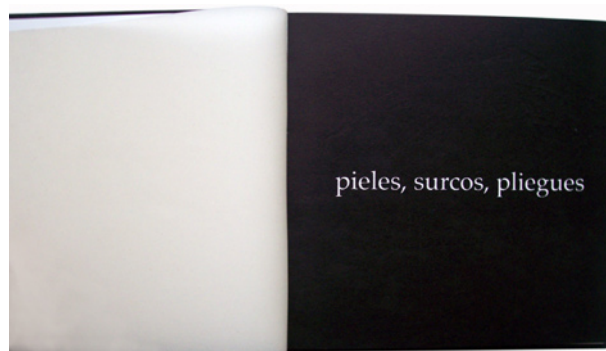
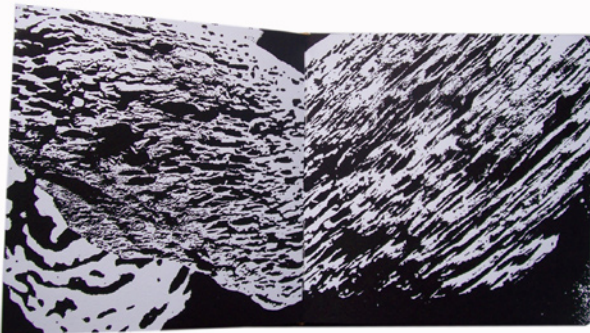
Una vez en el interior del libro, encontramos el mismo principio de enigma en sus elementos paratextuales, que lo definen como un medio con una baja densidad informativa. Esto sucede gracias a la poca porción de texto, que deja abierta una importante amalgama de posibilidades de interpretación que rondan acerca de su título.

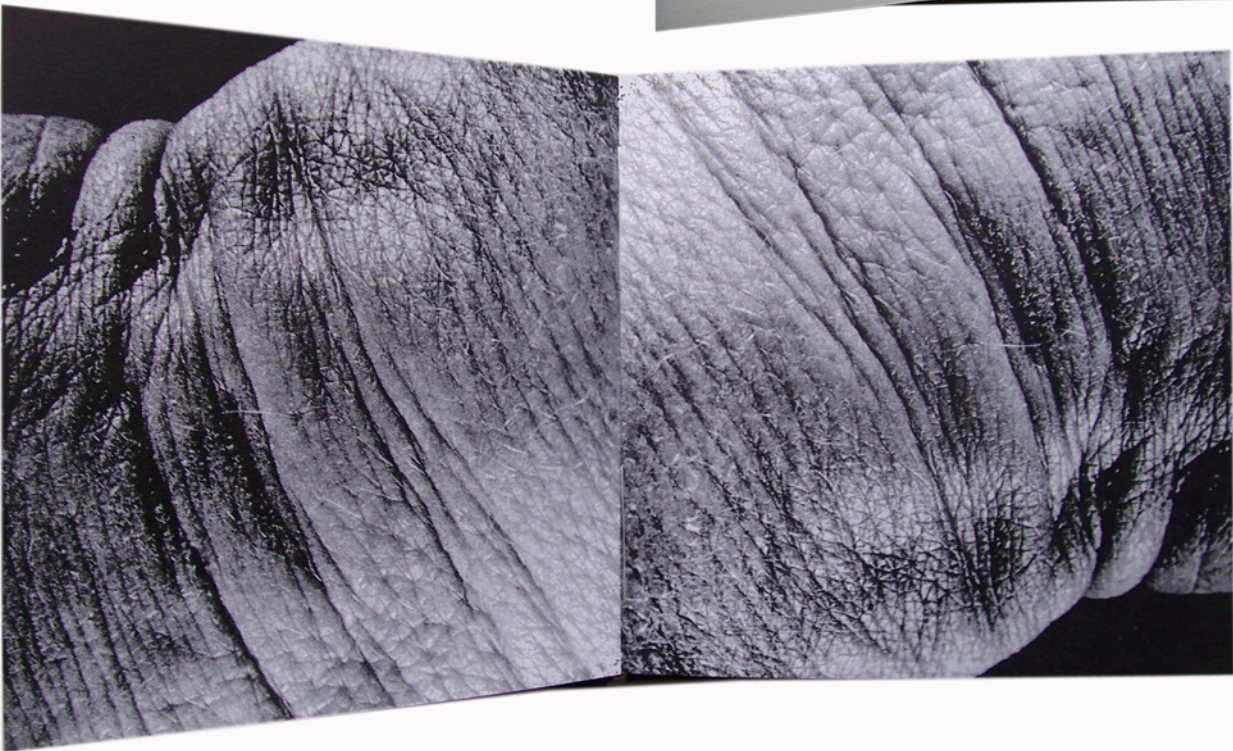
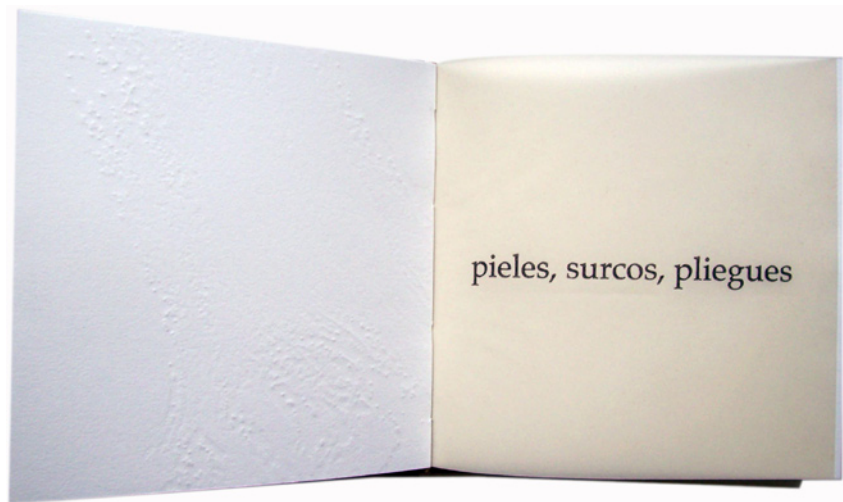
De esta manera este libro adquiere la cualidad de un medio frío, amplía el sentido táctil y visual, y requiere de una importante participación del lector para completar su sentido.



11.2 Pielles, surcos, pliegos de Tiny Weil:

Este libro es de mayo del 2006 y cuenta con imágenes fotográficas y textos impresos en blanco y negro. Contiene diferentes tipos de hojas y se presenta con una tapa dura. Está es una edición de 10 ejemplares firmados y numerados por la artista.





1. Nivel sintáctico

1.1 Paratexto verbal

Denominaciones: En las primeras páginas se perciben el nombre del libro y de la artista. Su título se presenta en varias de las primeras páginas y en una de las últimas, pero con pequeñas diferencias visuales. En la última página se encuentra la firma de la autora, además de estar numerado, es el ejemplar cinco de diez.

Especificaciones: En la última página se encuentran los datos técnicos del libro, que se resumen en el modo de impresión, fecha y lugar. Además de especificar la tipografía utilizada, el papel y la cantidad de ejemplares editados.

1.2 Paratexto icónico

Ilustración: El libro está compuesto por fotografías abstractas en blanco y negro, formando un gran contraste visual.

Diseño: Las primeras páginas de libro contienen pocos elementos compositivos, solo una línea de texto con una tipografía clásica, dispuesta sobre el centro de la página, de esta manera estas hojas se destacan por las diferentes cualidades del papel, que cambian de transparencia y color, inclusive de textura. El color que adquiere la totalidad de la obra es neutro en una escala de grises, aunque se destacan algunas hojas de color ocre y transparentes, además de las hojas negras y blancas. El título del libro se encuentra impreso en distintas hojas, en positivo y en negativo. La incorporación de las imágenes, que ocupan todo el plano visual, contienen un gran impacto visual debido a su contraste máximo entre negro y blanco. El formato de la página es cuadrado, y las fotografías son fotograbados impresos en papel blanca de 300 gramos de magnani, encuadernados manualmente sobre una tapa dura.

1.3 Paratexto objetual

Superficie: La tapa del libro, de color negro, presenta un pequeño calado cuadrado sobre el centro, por el que se puede apreciar una fotografía de su interior. Además una de las hojas blancas presenta una textura táctil sobre toda su superficie.

1.4 Paratexto mixto

Impresión tipográfica en relieve: Los textos de las últimas páginas están impresos en bajorelieve sin tinta.

Relación paratexto

El paratexto verbal, que básicamente es el título del libro (pieles, surcos y pliegos, se relaciona con las imágenes y las texturas táctiles, anclando su cadena flotante de significados. Es decir definiendo todas estas imágenes abstractas como pieles, surcos y pliegos, cortando su ambigüedad. Finalmente el paratexto verbal de la última página ancla algunos elementos del libro, brindando información acerca de las características de su manufactura y autoría.

2. Nivel semántico

Función del lenguaje: Este libro desde su exterior, a simple vista presenta un alto grado de ambigüedad, a medida que transcurre sus páginas el libro propone un punto de partida desde donde entenderlo y reflexionar sobre sí mismo, sobre su contenido. El concepto central de la obra gira alrededor de su título, de la representación de las pieles, los surcos y los pliegos. Y para ello, la artista utiliza todos sus medios, visuales por un lado y táctiles por otro. Representa los surcos con el hundimiento tipográfico en bajorelieve, las pieles con las texturas de las hojas y los pliegos con las fotografías, y todos a la vez pueden ser una posible piel, un posible surco o un posible pliego.

También se vale de elementos conceptuales, por ejemplo utilizando la tipografía en positivo (superficie) y en negativo (bajo la superficie), procedimiento que insiste en las imágenes con el mismo contraste.

Podría decirse que el libro pretende denotar cosas reales como pieles, surcos y pliegos, tener una función referencial. Sin embargo puede interpretarse que se vale de estos conceptos para reflexionar y experimentar sobre la propia forma del libro, característica que sumada a su gran ambigüedad, determina que su función del lenguaje es la estética, en primer lugar.

3. Nivel pragmático

Interpretación del texto: El libro *pieles, surcos y pliegos*, tiene una concepción simple, con una baja densidad informativa, pero rica en variedad de materiales, colores y formas. El único texto que provee es su título, representado por los otros elementos, a saber: las texturas, los colores del papel, las imágenes y las tipografías, que adquieren la misma importancia en la formulación del contenido del libro.

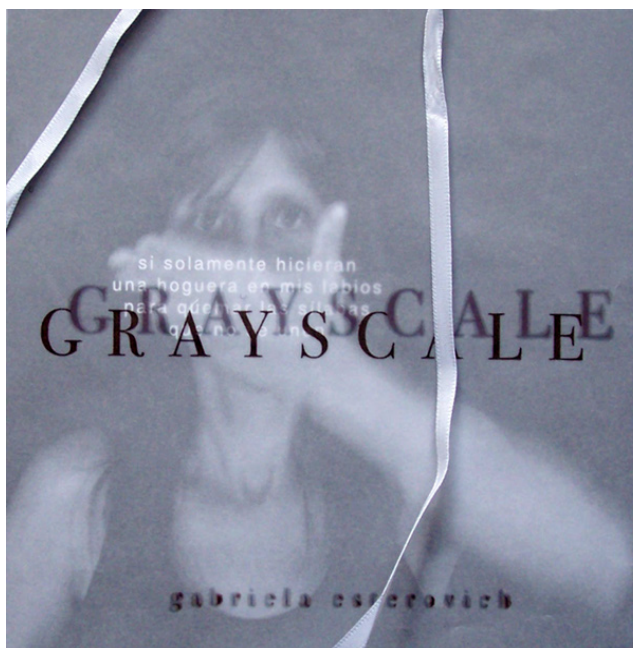
Para apreciar esta característica, el libro le exige al lector, una nueva forma de lectura que se aleja de la lectura visual lingüística, sino que apela fuertemente el sentido táctil. Propone un entendimiento del libro, desde este sentido, como un muestrario de pieles, surcos y pliegos, apelando al concepto y dándole mucha importancia a los materiales extralingüísticos. Esta propuesta de lectura alternativa, requiere de una alta participación del lector, que convierte a este libro en un medio frío.



11.3 Gray Scale de Gabriela Esterovich:

Este libro presenta el mismo tipo caja que el libro rincones invisibles, sin embargo sus hojas se encuentran sueltas agarradas con una cinta. El libro data de octubre de 2007 y contiene 10 páginas con imágenes fotográficas, además de contener textos en forma de poesía visual. La edición consta de 10 ejemplares firmados y numerados por la artista y fue realizado para el proyecto pasional.





Este libro se terminó de imprimir en los talleres de la editorial Instantes Gráficos, en octubre del 2007. Buenos Aires; Argentina.


Consta de 10 páginas realizadas en impresión laser, en papel opalina de 220 grs, intervenidas con fotograbado.

Las imágenes son el registro de una photoperformance de la artista.

Las tomas fueron realizadas por el fotógrafo Daniel Chirico con una cámara Cannon XT 500 y posteriormente digitalizadas.

Los textos están trabajados como poesía visual, y fueron extraídos del libro "Poesía Completa" de Alejandra Pizarnik.

Este libro forma parte de la Colección "Pasional" de la editorial Instantes Gráficos. Se realizó una edición de 10 ejemplares firmados y numerados por el artista y el editor.


Gabriela Esterovich

2/10
Número de ejemplar

Editor

1. Nivel sintáctico

2.1 Paratexto verbal

Denominaciones: Este libro presenta el nombre de la artista y del libro en la primera hoja, mientras que la última está firmada y numerada manualmente. Además indica que pertenece al proyecto “pasional” del grupo Instantes Gráficos.

Especificaciones: Sobre la última hoja se presenta un texto que explica la realización del libro, las técnicas con que fue impreso, con qué papel y mediante qué medios. Además de incluir la fecha de impresión, el lugar y el número de edición.

Literario: Este libro cuenta con textos extraídos del libro “Poesía Completa” de Alejandra Pisarnik.

2.2 Paratexto icónico

Ilustración: El libro está realizado con imágenes fotográficas, que son el registro de una photoperformance de la artista. Las imágenes son realistas, algunas presentan poco contraste, alternando con otras con altos grados.

Diseño: Las páginas de este libro se encuentran sueltas sobre una caja contenedora, agrupadas con una cinta. La ubicación de los elementos sobre la página es libre y dinámica, con cambios direccionales, alternando entre tipografías clásicas y de palo seco.

El libro cuenta con diez páginas realizadas en impresión laser, en papel opalina de 220 gramos, intervenidas por fotograbado. Esta edición es de diez ejemplares firmados y numerados por la artista.

El libro está compuesto casi completamente en una escala de grises, desde las impresiones laser, hasta el material de la caja contenedora y el color de las hojas. Las excepciones son algunas tipografías impresas en color amarillo y algunos detalles de la caja en plateados, al igual que la cinta que contiene las hojas.

2.3 Paratexto objetual

Superficie: El libro cuenta con algunas hojas impresas en bajo relieve sin tinta, con diversos signos que producen un hundimiento en la hoja, produciendo una textura táctil.

2.4 Paratexto mixto

Poesía visual: En una de las doblepágina, el texto se presenta concentrado en un extremo y a simple vista, vemos que se encuentra invertido horizontalmente y presenta sus caracteres en diferentes tamaños.

Textura visual tipográfica: En una de las páginas el texto se presenta oculto entre las imágenes fotográficas, con algunos caracteres no convencionales, que forman una textura visual, que se percibe antes que los signos y significados literales que la componen.

Relación paratexto

Dentro del paratexto verbal, las denominaciones y especificaciones anclan los elementos de composición del libro, brindando información acerca de sus características. Mientras que el paratexto verbal literario se relaciona estrechamente con las imágenes, por medio de la función de relevo, de complemento, aportando otros significados a esta. A su vez dicho texto está trabajado en forma de poesía visual, que antes que nada, implica esta relación entre forma y texto.

2. Nivel semántico

Función del lenguaje: Este libro, desde su exterior se presenta enigmático, ya que no contiene ningún elemento que lo identifique. *Gray Scale* se presenta como una interpretación visual de la prosa de Alejandra Pizarnik. Por un lado la interpretación del texto, por medio de la fotografía y por otro, la forma visual del texto, acompañando su significado con la imagen fotográfica.

Por ejemplo en la página donde se presenta la palabra *ausencia*: El significado de la palabra, es representado visualmente sobre un gran fondo blanco, el vacío, la ausencia. En este libro el color adquiere significado acompañado de palabras como noche, oscuridad o sombras, dándole un tono gris o mejor dicho, una visión en escala de grises, haciendo referencia al nombre de la obra.

El libro expone elementos que promueven la reflexión sobre sí mismo, sus imágenes y textos son misteriosos, que refuerzan el tono de oscuridad que adquiere la totalidad del libro. Es así que pretende atraer la atención del destinatario sobre su propia forma, característica del mensaje con función estética. En un segundo nivel, las imágenes fotográficas tienden a provocar reacciones emotivas, sobre todo por la aparición de ciertos gestos y señas corporales acompañados de los textos literarios. La incorporación de extractos de poesía, en este caso de Alejandra Pizarnik, le imprime al libro la función metalingüística, donde el mensaje tiene por objeto otro mensaje.

3. Nivel pragmático

Interpretación del texto: Este libro al igual que Rincones invisibles, expone la misma característica en el primer encuentro, que necesita de un involucramiento importante del lector para acceder al contenido interior del libro. La diferencia radica en que Gray scale se presenta sin encuadernar, con una disposición de sus hojas que pueden ser reacomodadas, inclusive vistas simultáneamente, posibilitando una interacción mayor para el lector. Este tipo de disposición permite al usuario jugar con la secuencialidad de las páginas, pudiendo establecer su propio modo de lectura, además de brindarle la posibilidad poder darle otro uso.

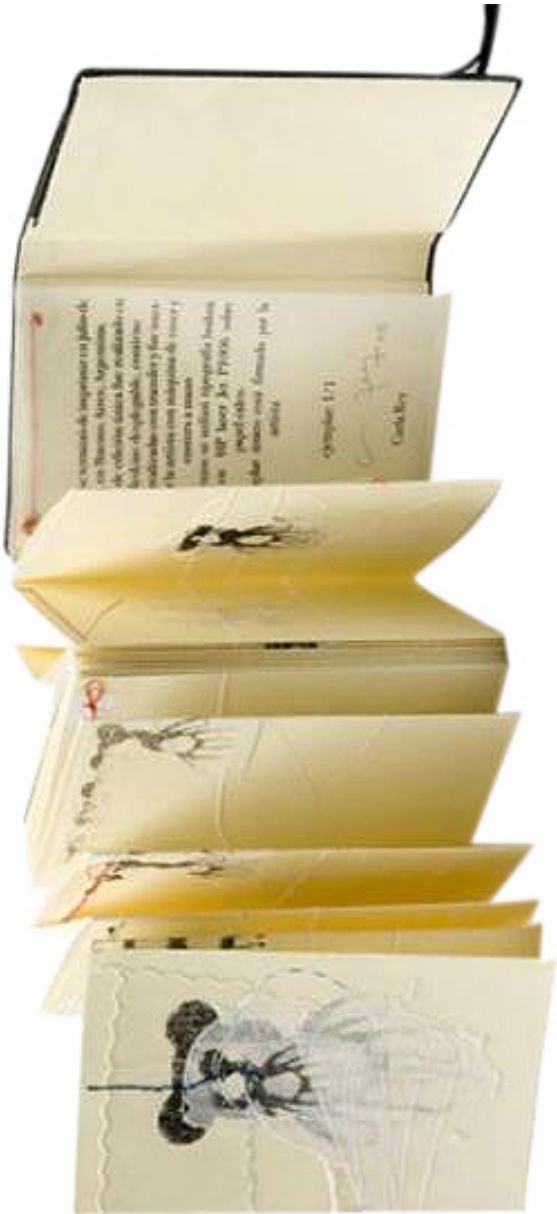
Específicamente en lo referido al contenido, el libro presenta textos poéticos y signos gráficos que presentan un alto grado de ambigüedad, proponiendo una baja definición en sus elementos. Este es el caso de unas líneas de texto que se encuentran invertidas horizontalmente, que puede leerse mediante un espejo, apelando a un juego de palabras y a la necesidad de una acción no tradicional por parte del lector.

Asimismo las imágenes al relacionarse con el texto en una acción de relevo, dejan entrever el propósito del libro, sin embargo posibilitan múltiples interpretaciones y lecturas diferentes. Este libro también amplía el sentido táctil con sus impresiones en relieve, que sumados al visual y a la posibilidad de organizar el libro a gusto, ponen en una condición de igualdad al lector y al autor, convirtiéndose en un medio frío.

**11.4 Retrato del deseo
de Carla Rey:**

Este es un libro único que contiene imagen y texto, además de bordados que recorren sus páginas. Este libro presenta una gran página que se desenvuelve en forma de acordeón, logrando una extensión considerable, además de permitir una lectura múltiple de sus hojas impresas de ambos lados. Este ejemplar también está firmado por la artista.





1. Nivel sintáctico

2.1 Paratexto verbal

Denominaciones: El nombre del libro y la autora aparecen en la primera hoja y se repiten en la última, en la cual se agrega la firma de la artista y la cantidad de ejemplares del libro.

Especificaciones: En la última página se encuentran los datos sobre la realización del libro, entre ellos están la fecha y lugar en que se realizó, los medios con que fue impreso y cocido (ya que presenta esta particularidad).

2.2 Paratexto icónico

Ilustración: El libro posee un dibujo simple a un color, que se repite a lo largo de la obra, en diferentes tamaños y ubicaciones.

Diseño: Se puede decir que las páginas de este libro son muchas y una a la vez, porque su forma de lectura es desplegable, cada página está unida una al lado de la otra, formando una gran hoja, contenida sobre un cuaderno formato vertical de tapa dura. Esta gran hoja se encuentra no solo impresa de los dos lados, sino que también cocida a máquina, con diferentes tipos de hilos y colores. Su impresión es laser en negro sobre papel color ocre. La disposición de los elementos sobre la página es diversa, a veces centrada, a veces sobre una esquina, con grandes espacios blancos, contrastados por otras páginas con muchos elementos. El libro presenta texturas tipográficas rígidas y clásicas, que ocupan toda la página.

2.3 Paratexto objetual

Superficie: La incorporación de hilos de diferentes tipos le brinda a la obra una superficie heterogénea y a su vez son utilizados como líneas que contienen dibujos y formas.

2.4 Paratexto mixto

Textura visual tipográfica: En algunas páginas el plano visual se completa en su totalidad por este tipo de textura, donde se puede percibir las líneas del texto como un entramado y a su vez puede leerse.

Relación paratexto

El paratexto verbal de la última página ancla los elementos de composición del libro, brindando información acerca de sus características. En este libro hay una estrecha relación entre los elementos paratextuales, ya que todo el tiempo se superponen o intercalan, imagen, texto y objeto adquieren características icónicas.

2. Nivel semántico

Función del lenguaje: En este libro, la artista se plantea retratar (representar) el deseo, un deseo interno. Es así que el deseo adquiere forma a través, de las páginas del libro, formas indisociables que se unen, por los hilos que atraviesan sus páginas. Diferentes formas unidas entre sí, que construyen el concepto deseo. Su forma de lectura, de desplegar sus páginas refuerza la idea del libro o por lo menos actúa bajo su condición.

Podríamos suponer que la función del libro es la referencial, la función que representa un objeto. No obstante, es posible considerar al concepto “*deseo*” como un objeto, o en todo caso, no es la función del objeto libro hacer visible el deseo. Es así que los elementos que componen el libro se presentan con un alto grado de ambigüedad, promoviendo su reflexión, una función estética, autorreferencial que indaga sobre el concepto deseo.

3. Nivel pragmático

Interpretación del texto: En este libro, la forma de desplegar las hojas, en forma de acordeón, brinda diferentes posibilidades de apreciación. El lector puede elegir entre diferentes composiciones y combinaciones alterando la secuencialidad de las páginas, dentro del mismo libro.

En lo que se refiere al contenido, los elementos del libro, tanto el texto como las imágenes o el bordado, adquieren todos importancia por igual y presentando en su conjunto una baja definición informativa. El bordado brinda un punto de partida, establece un recorrido visual y táctil por todas las páginas del libro. Este elemento no tradicional, dentro de la estructura del libro, brinda nuevas formas de relación espacial con el lector, sin embargo con él, la artista sacrifica la reproductibilidad del libro.

Estas características ubican al lector como un actor principal, ya que su acción determina fuertemente la condición de lectura y la forma de acceder a este libro único, que también posee las características de un medio de comunicación frío.



11.5 Pasional de Marta Prado:

Este libro presenta un condimento particular, a simple vista no parece un libro, ya que se encuentra envuelto por una tela como si fuera un vestido, un corset que lo envuelve. Una vez desempacado se encuentra un libro de dos páginas, con imágenes fotográficas y textos. El ejemplar esta firmado, y es una edición de 5, data de abril del 2008.





1. Nivel sintáctico

2.1 Paratexto verbal

Denominaciones: Este libro presenta solo dos doblepáginas, en una de ellas, se encuentra el paratexto verbal (el nombre de la autora, el título de la obra, el número del ejemplar y la firma de la autora).

Especificaciones: En una hoja suelta se encuentra los datos de impresión, la fecha de terminación y el lugar. También se detalla la cantidad de libros editados y el número de ejemplar.

Literario: Sobre el margen derecho se encuentra una poesía realizada por la artista.

2.2 Paratexto icónico

Ilustración: En la otra doblepágina se encuentran tres fotografías a todo color, realizadas por la artista.

Diseño: La información se compone en hojas pegadas a cartones que le brindan cierta rigidez, permitiéndole al libro, al desplegarse, que pueda posarse como un portaretrato. Este sistema se encuentra envuelto en una tela con botones que al abrirlo te acerca al contenido. La disposición de los elementos visuales, sobre la página, es simple, sus textos utilizan una tipografía de palo seco. Las fotos están pegadas sobre otras hojas de color plateado, que junto con las impresiones tipográficas de color negro, impregnan a la totalidad de la obra de esta tonalidad.

2.3 Paratexto objetual

Collage: Este libro esta envuelto con un bordado, que mediante un sistema de botones se abre y permite ver en su interior el contenido.

Relación paratexto

Dentro del paratexto verbal, las denominaciones y especificaciones anclan los elementos de composición del libro, brindando información acerca de sus características. Mientras que el paratexto verbal literario se relaciona estrechamente con las imágenes, en una relación de relevo, de complemento, aportándole otros significados.

2. Nivel semántico

Función del lenguaje: Este libro, desde su aspecto exterior muestra, da señas de su temática, sin embargo su contenido interior es misterioso, nos presenta la idea de sorpresa. El concepto central de Pasional, tiene que ver con un juego de encuentro, de sacar esa envoltura (desvestir) y descubrir en su interior la desnudez como metáfora de la pasión. Esta idea se representa por las fotos de torso desnudo, el color rojo de las fotos, las flores, que se acompañan con el texto, con palabras como “cuerpo ardiente” y “deseo imprudente”.

De esta manera pretende atraer la atención del destinatario sobre su forma, característica del mensaje con función estética. En un segundo nivel, el nombre del libro y la temática que adquiere con sus imágenes y textos literarios, tienden a provocar reacciones emotivas.

3. Nivel pragmático

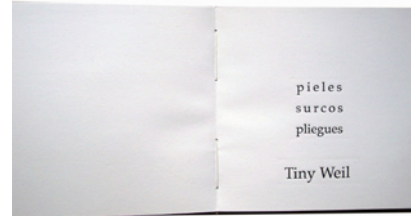
Función del texto: Este libro objeto presenta desde su exterior, una baja definición informativa y expone un juego especial, una metáfora acerca del cuerpo humano femenino, que requiere un involucramiento considerable del lector. El hecho de presentarse en dos partes, por un lado el envoltorio (como vestido) y por otro el libro (el cuerpo desnudo), alude a juego conceptual que ataca al intelecto del lector. Es en este juego temporal, que el lector, para acceder al interior del libro, primero deberá desvestirlo. Aquí la forma de lectura, no solo es visual, sino que además interviene de la misma manera el sentido del tacto, por las características del material y las acciones a realizar.

A su vez, una vez realizado este juego, el libro puede adquirir las cualidades de un portaretrato, pero también aquí es indispensable la acción del usuario para darle esta condición. Así, este libro brinda múltiples posibilidades que le exponen una apertura, dejándole al lector mucha participación, característica de un medio frío.

12. Entrecruzamientos de los libros

Texto: Libro de Artista		Rincones invisibles de Patricia Salas	Pieles, surcos, pliegos de Tiny Weil	
Nivel sintáctico: Elementos paratextuales que compenen el libro.		El título releva al paratexto objetual y a las ilustraciones. Las especificaciones anclan al paratexto de diseño.	El paratexto verbal ancla a las ilustraciones, al aspecto de diseño y la textura táctil.	
Paratexto verbal	Denominaciones	Nombre de la artista y título de la obra. Firma de la artista, numeración del ejemplar. Perteneciente al “proyecto pasional”. Dirección web de la artista y el grupo Instantes Gráficos.	Nombre de la artista y título de la obra. Firma de la artista, numeración del ejemplar.	
	Especificaciones	Modo de impresión, fecha y lugar. Forma de encuadernado, cantidad de ejemplares y tipo de papel. Lugar donde se encuadernó.	Modo de impresión, fecha y lugar. Tipografía utilizada, cantidad de ejemplares y tipo de papel.	
	Literario	No posee.	No posee.	
Paratexto icónico	Ilustración	Fotografías surrealistas intervenidas.	Fotografías abstractas.	
	Diseño	Formato	Caja contenedora y cuadernillo interno. Formato cuadrado.	Formato cuadrado. Tapa dura y encuadernado.
		Página	Diagramación simple, grandes márgenes, disposición central.	Pocos elementos, grandes márgenes, disposición central.
		Impresión	Tranfer fotográfico negro. Doce ejemplares de 18 x 18 cm y cinco ejemplares de 11 x 11 cm.	Fotografado negro. Diez ejemplares
		Papel	Fabriano rosaspina de 280 gr color blanco y rojo.	Bianca de 300 gr de magnani. Diferentes cualidades (transparencias, color y textura).
		Color	Escala de grises, destacados en rojo y en plateado.	Escala de grises, destacados por los colores de las hojas.
		Tipografía	Clásica.	Clásica.

Gray Scale de Gabriela Esterovich	Retrato del deseo de Carla Rey	Pasional de Marta Pardo
Las denominaciones y especificaciones anclan al paratexto de diseño. El paratexto literario actúa en relación de relevo con las ilustraciones.	El paratexto verbal ancla al paratexto de diseño. Las ilustraciones, el paratexto objetual y mixto actúan en relación de relevo.	Las denominaciones y especificaciones anclan al paratexto de diseño. El paratexto verbal actúa en relación de relevo con las ilustraciones.
Nombre de la artista y título de la obra. Firma de la artista, numeración del ejemplar. Perteneciente al “proyecto pasional”.	Nombre de la artista y título de la obra. Firma de la artista, numeración del ejemplar.	Nombre de la artista y título de la obra. Firma de la artista, numeración del ejemplar.
Modo de impresión, fecha y lugar. Cantidad de ejemplares y tipo de papel.	Modo de impresión, fecha y lugar. Cantidad de ejemplares y tipo de papel. Forma de cocido.	Modo de impresión, fecha y lugar. Cantidad de ejemplares.
Textos extraídos del libro “Poesía Completa” de Alejandra Pisarnik.	No posee.	Textos de la artista.
Fotografías figurativas.	Dibujos figurativos.	Fotografías figurativas.
Hojas sueltas adentro de una caja contenedora.	Hojas unidas una al lado de la otra, desplegable. Tapa dura.	Hojas pegadas a un cartón desplegable. Envuelto en un tela con botones.
Disposición de los elementos libre y dinámica. Cambios de direcciones.	Disposición diversa, elementos centrados, otros aislados, espacios blancos, texturas tipográficas rígidas.	Diagramación simple, grandes márgenes, disposición central.
Laser negro. Intervención con fotograbado. Diez ejemplares.	Laser negro. Ejemplar único.	Impresión fotográfica a todo color. Cinco ejemplares. Tipografías en negro.
Opalina de 220 gr.	Color ocre.	Papel plateado sobre cartón.
Escala de grises con destacados amarillos y plateados.	Escala de grises con destacados rojos y verdes.	Color pleno, hojas plateadas.
Clásica y de palo seco.	Clásica.	De palo seco.



Paratexto objetual	Collage	Posee una pluma blanca en una de sus hojas.	No posee.
	Superficie	No posee.	Presenta un calado en la tapa. Textura táctil en sus hojas.
Paratexto mixto	Poesía visual	No posee.	No posee.
	Impresión tipográfica en relieve	No posee.	Impresión en bajorelieve sin tinta.
	Textura visual tipográfica	No posee.	No posee.
Nivel semántico: Contenido del mensaje. Campo semántico al que remite.		Primer nivel: función estética. Segundo nivel: función referencial. El libro pretende dar luz, visibilidad a los rincones (invisibles e internos).	Primer nivel: función estética. Segundo nivel: función referencial. El concepto central de la obra gira alrededor de su nombre, de la representación de las pieles, los surcos y los pliegues.
Nivel pragmático: Relación entre el Libro de Artista y el lector.		Medio frío, amplía principalmente el sentido visual y luego el táctil. Baja definición informativa, alta interacción del lector.	Medio frío, amplía principalmente el sentido táctil y luego el visual. Baja definición informativa y alta interacción del lector.





No posee.	No posee.	El libro está envuelto con un bordado con botones.
Impresión de signos en bajo relieve sin tinta.	Incorporación de hilos cocidos entre las hojas. Forman dibujos y formas.	No posee.
Textos de Alejandra Pisarnik.	No posee.	No posee.
No posee.	No posee.	No posee.
Textos que generan una textura visual, pero también se puede percibir su significado.	Textos que ocupan toda la página formando un entramado en el que también se puede percibir su significado.	No posee.
Primer nivel: función estética. Segundo nivel: función emotiva y metaligüística. Gray Scale se presenta como una interpretación visual de la prosa de Alejandra Pizarnik.	Primer nivel: función estética. Segundo nivel: función referencial. En este libro la artista se plantea retratar (representar) el deseo, un deseo interno.	Primer nivel: función estética. Segundo nivel: función emotiva. El concepto central de Pasional, tiene que ver con un juego de encuentro, de sacar esa envoltura (desvestir) y descubrir en su interior la desnudez como metáfora de la pasión.
Medio frío, amplía principalmente el sentido visual y luego el táctil, estimula el sentido organizativo. Alta interacción del lector.	Medio frío, amplía principalmente el sentido visual y luego el táctil, estimula el sentido organizativo. Alta interacción del lector.	Medio frío, amplía el sentido visual, táctil y estimula al juego. Alta interacción del lector.



12.1 Conclusiones nivel sintáctico

Paratexto verbal

En lo que respecta al paratexto verbal, todos los Libros de Artista poseen sus títulos y nombres de autor destacados claramente, aunque ninguno en su lado externo, en su tapa como se acostumbra en los libros tradicionales. Luego, las demás denominaciones y especificaciones, cambian en la cantidad de información presentada, algunos agregan direcciones web, otros el nombre de la editorial o la pertenencia a determinado proyecto. Todos están firmados e identificados por el número de edición y todos tienen sus especificaciones en la última página, excepto el libro pasional, que los tiene en una hoja suelta.

En su totalidad las especificaciones y denominaciones cumplen el objetivo de anclar la manufactura de los libros, el aspecto de diseño, sin embargo el título del libro también posee la posibilidad de relevar o anclar a las ilustraciones u objetos que lo componen, cumpliendo la función de guiar el concepto del libro.

El paratexto verbal literario solo aparece en dos de los 5 libros y en uno es de la autora del libro y en otro es externo, sin embargo en los dos casos actúa en relación de relevo con las ilustraciones.

Paratexto icónico

Con respecto a las ilustraciones varían entre fotografías y dibujos, con mayor grado de figuración a otras más abstractas. Con respecto al formato encontramos grandes variaciones, algunos se presentan encuadernados y con tapas duras, a la manera tradicional. Sin embargo encontramos un ejemplar con hojas sueltas y otro que posee las hojas pegadas una al lado de la otra, teniendo que desplegarse como un folleto. Mientras que también, uno de los libros formado por dos hojas, presenta un soporte rígido que le permite pararse como un portarretrato. Dentro del aspecto sintáctico, encontramos en este ámbito, el más diverso, en la forma de presentación del libro, que es condicionado en cada libro por el concepto de la obra.

El tipo de impresión también es diverso, aunque, los ejemplares de mayor cantidad de hojas y edición, coinciden en la utilización de un color predominante y la utilización de zonas destacadas en otros

colores o con el cambio de cualidad del papel. La excepción es el libro pasional que cuenta con tres fotografías a todo color.

La disposición de la página de la mayoría de los libros no contiene muchos elementos y su estructuración no es demasiado compleja, excepto en el libro único que sus elementos se presentan de una manera más dinámica superponiéndose entre sí.

Los papeles utilizados en la mayoría de los libros son de altos gramajes, papeles de calidad, que varían en texturas, colores y transparencias. Mientras que el aspecto tipográfico no presenta una gran complejidad, entre tipografías clásicas o modernas, su estructuración casi siempre es central con grandes márgenes, a veces es utilizada como textura visual o táctil.

Paratexto objetual y mixto

La utilización del collage no está presente en todos los libros y cuando se presenta funciona en estrecha relación con el concepto del libro ayudando a su representación, presentando objetos de la realidad. La utilización de poesía visual y tipografías impresas en relieve solo aparecen en un solo libro, mientras que la textura visual tipográfica es aplicada en otros dos libros. La incorporación de elementos en la superficie de la obra o impresiones que adquieren cualidad de superficie, brindan mas elementos que pueden intervenir en el plano del libro.

Dentro del análisis sintáctico, en el aspecto de diseño se encuentra la mayor diversidad y posibilidades, específicamente en lo referido al formato y a la forma de lectura, que no siempre es convencional, es decir, de arriba hacia abajo y de izquierda a derecha.

Otro aspecto a destacar es el aspecto exterior del libro, que en la mayoría de los casos, no presenta ningún texto identificador, solo se exhibe alguna pista acerca del contenido. Esto muestra una diferencia notable con los libros tradicionales, donde este aspecto es fundamental desde un punto de vista comercial. Evidentemente estos Libros de Artista no tienen esa preocupación de marketing, sino que su exterior

actúa directamente en relación con su concepto y el propósito del artista.

Por último, la incorporación de objetos y otros recursos no tradicionales, son recursos que pueden ser utilizados o no, pero que deben ser tenidos en cuenta ya que permiten ampliar el sentido visual y lingüístico del libro. La percepción se diversifica a otros sentidos como el tacto e inclusive puede ampliarse hacia otros, como el auditivo u olfativo, con la posibilidad de la formulación de un libro con características multimediales.

12.2 Conclusiones nivel semántico

Como ya vimos si consideramos al libro como un texto, donde cada elemento puede leerse de acuerdo al registro tradicional de signos de cada lector, se estableció de acuerdo a las funciones del mensaje de Jakobson, la función de cada libro. Todos los libros coincidieron en su función principal, que es la estética, sin embargo, en un segundo nivel pueden aparecer funciones como la referencial (aquella que denota cosas reales), la emotiva o la metalingüística que apunta a otro mensaje.

Específicamente el contenido de cada libro se relaciona estrechamente con su título y a lo largo de la obra, sus elementos refuerzan su sentido. La forma de lectura, de cómo se presentan, es fundamental para entender su carácter autoreflexivo, que pretende atraer la atención del lector sobre la propia forma. Las ilustraciones o relevan o anclan el título, pero siempre se relacionan. La aparición de objetos, textos literarios o texturas responden al concepto de la obra, lo amplían lo explican lo desarrollan hacia otros sentidos. Los colores utilizados responden al propósito de la idea, a veces más clara otras más ambigua, cada elemento se encuentra en interacción.

La consecuencia fundamental de que el libro presente la función estética y sus características de ambigüedad en su mensaje, es que permiten generar una obra abierta que le exige al lector mayor participación para completar su sentido.

12.3 Conclusiones nivel pragmático

Todos los libros estudiados presentan las características de un medio frío, por su propuesta de apertura hacia el lector y por la baja definición informativa. Además de que todos funcionan como una extensión del sentido de la vista y del sentido del tacto, en mayor o en menor medida.

Estas particularidades gravitan fuertemente sobre la idea del medio libro y la prensa, en general, que Marshall McLuhan los definía como medios calientes. Básicamente por sus cualidades de determinación hacia el lector, que no promueven su involucramiento ni una retroalimentación al proceso de comunicación.

Este cambio de condición del libro, de un medio caliente a uno frío, permite pensar el trabajo del diseñador de libros desde otro punto de vista, que se acerca al alcance multimedial de otros medios electrónicos y digitales, ubicados en el centro de la escena contemporánea.

A continuación el trabajo concluirá con la definición de la amplitud del concepto de libro, desprendida del estudio de los aspectos formales y conceptuales del Libro de Artista. Además se definirá como esta nueva consideración contribuye al desarrollo del Diseño Editorial.

13. Conclusión

El presente trabajo final de graduación surgió a partir de la suma de intereses personales: un interés en el libro, un interés en el arte y otro interés en el Diseño Editorial. En base a esos tres pilares se construyó la investigación, se indagó sobre sus problemáticas, sobre su historia, sobre su desarrollo y evolución, tratando de reconocer sus yuxtaposiciones e influencias.

En este punto de mixtura, comenzó el trabajo, con el estudio de los constantes entrecruzamientos entre el arte y el diseño. Vimos cómo a partir del Renacimiento por la invención del texto y luego de la imprenta, la forma de transmitir y almacenar el conocimiento, pasó de la memoria al libro. El libro que con sus características, determinó la forma de lectura e impuso condiciones, planteando un cambio en el modo de acceder al conocimiento: del medieval oral y colectivo, al renacentista individual y en silencio. De allí surgió una primera función del Diseño Editorial, asociado al registro gráfico de la información sobre el libro, que durante siglos ocupó un papel central, como medio de comunicación. Papel que posteriormente al surgimiento de la fotografía y la revolución industrial, fue desplazándose hacia nuevos medios, con diferentes particularidades como el diario, el cine, la radio y la televisión.

Además observamos cómo la fotografía impulsó nuevos paradigmas para el arte, que dejó de tener la función social de representación de la realidad, hecho que tuvo como consecuencia, en el siglo XX, la mayor *efervescencia* de su historia y una nueva forma de entender la actividad artística. Advertimos como los cambios tecnológicos impusieron nuevas formas de producción, en todas las esferas, opacando a los oficios artísticos y artesanales. Particularmente disminuyó la calidad de manufactura del libro y fue en el movimiento Arts and Crafts, donde artistas y artesanos encontraron una revalorización de su trabajo. El movimiento negaba todo proceso industrial, sin embargo tuvo como consecuencia, el acercamiento de la actividad proyectual, al arte. En reacción a esta problemática planteada por William Morris, surgió una nueva generación de diseñadores que promovían la unión con la industria, hecho que propició el nacimiento de la pionera y revolucionaria Escuela de la Bauhaus. De esta manera quedaron planteados dos formas de dar solución al problema arte y técnica, dos

propuestas para la naciente problemática industrial, desde la disciplina del diseño, que adquiriría conciencia por esa época.

El diseño moderno fue así, construyendo un enfoque racional, que se alejó del decorativismo de Morris y del desprecio vanguardista hacia la burguesía, a pesar de que los profesores de la Bauhaus eran considerados de vanguardia. Despreció que con la crisis del modernismo, luego de la segunda guerra mundial, perdería vigencia. Por estos tiempos el arte promueve la expansión de sus límites, yendo hacia otras disciplinas e interesándose por la clase media y la cultura de masas, impulsada por la fortalecida Norteamérica de la segunda mitad del siglo XX.

A partir de este periodo, distinguimos como el arte pop se adueña de la mercancía y la convierte en obra de arte. Principio que da lugar, junto con el collage, los ready-mades de Duchamp, las experiencias futuristas en poesías y el desplazamiento de los lugares de almacenamiento de la memoria, a la posibilidad artística dentro de la estructura del libro. Finalmente se diferenció el aporte para el surgimiento del Libro de Artista, de los movimientos de arte minimal, que incorporó la reproducción múltiple y el arte conceptual, con su pensamiento de que el arte reside en la idea. Es así que en la década del sesenta, el Libro de Artista adquiere entidad y empieza a ser considerado como una nueva disciplina del arte contemporáneo. Aquí vemos como nuevamente el arte se acerca a la actividad proyectual, luego de la apertura inaugurada por William Morris y el Arts and Crafts.

Finalmente cuando parece que las disciplinas se superponen conceptualmente, la empresa se adueña de las prestaciones del diseño y se lo comienza a entender desde esta perspectiva. Una configuración pensada desde el marketing y la comunicación, como un servicio para la lógica de expansión del capitalismo, con el objetivo de otorgarle plus simbólico al producto y a la empresa que lo fabrica, como nos ayudó a señalar María Ledesma, con su pensamiento crítico hacia la sociedad actual en la que funciona el diseño.

Es en esta sociedad que constatamos que la información es considerada como una mercancía, muy poderosa, que se vale de un sistema de señales y de un vehículo para transportarla, que impone, por sus cualidades, formas de lecturas diferentes. En los medios digitales

actuales vimos que texto, sonido e imagen pueden ser expresados al mismo tiempo, como por ejemplo en el “flamante” libro electrónico, Kindle de Amazon. Sin embargo se entiende que la cuestión medular no pasa por si un formato electrónico va a reemplazar al papel o no, sino que el futuro del libro atraviesa al lector, al cual se le exige una mayor participación, no solo como lector, sino también como elector de la forma de acceder al conocimiento.

En base a esta perspectiva, se realizó el análisis particular, de los Libros de Artista seleccionados, del grupo Instantes Gráficos, entendiéndolos como un texto que presenta diferentes niveles de lectura, niveles sintácticos, semánticos y pragmáticos.

En el aspecto sintáctico, se identificaron los elementos que rodean al texto, el denominado paratexto según la autora Maite Alvarado, que le permiten a un texto convertirse en un libro. Dentro del paratexto se realizó una mixtura entre los elementos tradicionales del libro y aquellos incorporados por los principios vanguardistas, a saber, el collage y la poesía visual. Las principales conclusiones en este apartado, fue la referida al punto de diseño, básicamente en la forma de presentación de los elementos dentro de la estructura del libro. Diferentes encuadernados, diferentes formas de desplegar las hojas, a veces sueltas, promoviendo otro tipo de lectura más allá de la secuencial del libro tradicional. En el ámbito exterior, todos los libros coincidieron en su ambigüedad y hermetismo acerca de su contenido, punto en el que se diferencia con respecto al libro tradicional, en el que es fundamental desde el lado comercial. Otro aspecto a destacar es la incorporación de objetos y elementos que estimulan el sentido táctil, ayudando a completar el contenido de cada libro.

A partir de estos puntos destacados, se infirió el contenido de cada mensaje en el nivel semántico, en el cual se destaca la función estética, de acuerdo al modelo de comunicación de Roman Jakobson. La función estética se presenta por la ambigüedad de los libros y debido a que pretende atraer la atención del destinatario por sobre su propia forma, otorgándole una real importancia a la figura del lector.

Sin embargo para entender mejor este punto, se consultó el modelo orquestal, que entiende la comunicación desde un ámbito más amplio,

en el cual cada elemento del proceso interactúa entre sí. De esta manera para entender como se relaciona cada libro con el público, se recurrió a la tesis de Marshall McLuhan que los define como extensiones de los sentidos y los diferencia como calientes (prensa, cine y radio) y fríos (tv, conversación, teléfono e internet), tomando como parámetro principal, la participación del destinatario para completar el sentido de la información.

Partiendo de esta teoría y en base a los análisis sintácticos y semánticos, se llegó a la conclusión de que en el Libro de Artista pueden convivir el texto, la imagen y el objeto, estimulando al sentido visual, táctil e inclusive el olfativo. Es aquí donde cambia su condición como medio, con respecto a su antecesor el libro, porque pasa de un medio caliente a un multimedio frío, al igual que el digital, pero con diferentes extensiones de sentidos. Nuevamente cambia el modo de lectura, de un lectura solitaria a una lectura colaborativa, en el sentido de completo con el lector, y multimedial por la estimulación de varios sentidos. Julio Cortázar, en una entrevista para la televisión española en 1980, definió como “lector cómplice” al público de Rayuela², a los que les exigía, desde la literatura, una participación más activa. De esta forma vemos como la obra exige ser reconstruida, implicando la subjetividad del que va completarla, para el cual va a tener razón.

² Con la publicación de Rayuela en 1963, Cortázar propone una transgresión para el tradicional orden de lectura de una novela, en base a un tablero de dirección, que indica dos formas posibles de lectura de un mismo libro. Una forma de corrido hasta cierto capítulo y otra forma siguiendo la tabla guía yendo y viniendo por los diferentes capítulos del libro.

Con respecto a la relación comercial con el consumidor, se observó que los libros de Instantes Gráficos se asemejan más a los realizados por William Morris, que a los primeros libros objetos de Duchamp y su idea fuera del mercado del arte. Mediante la obra seriada el artista sacrifica la unicidad de sus obras, sin embargo sus tirajes son limitados y se someten a un estricto control. La firma del artista garantiza la autenticidad del producto artístico y su subsiguiente comercialización en un mercado de arte. Es aquí donde encontramos una gran diferencia con los libros de ediciones económicas propuestos en los sesenta, su aspecto democrático que aleja el concepto de obra majestuosa y acerca el carácter de consumo de los libros tradicionales. Dos formas de entender el producto y dos formas de acceso para el público, cercanas a la misma problemática ya estudiada, entre el arte y la técnica. El escenario de Argentina pareciera estar atrasado cien años, situación que ubica al diseño gráfico de este tiempo, con la posibilidad de conocer, estudiar y elegir, porque el panorama está abierto.

En base a estas conclusiones acerca del Libro de Artista, arribamos a una nueva concepción de libro que se redefine y amplía sus posibilidades para competir y adaptarse a la nueva escena de medios de comunicación. A partir de esta investigación el libro tiene la posibilidad de ser entendido como un medio frío, adquiriendo la cualidad de apertura hacia el lector, ahora sí, cómplice. Se entiende que la denominación del Libro de Artista es histórica, ya vimos a lo largo de la historia del libro, el trabajo de artistas que se preocuparon y participaron en su desarrollo, hecho que aleja del punto central al productor del libro.

La clave del trabajo, comienza con la definición del tema: del libro como vehículo informativo, al libro como obra de arte. Enunciado que equivale a la afirmación: del libro como un medio caliente, al libro como un medio frío. Un libro abierto que amplía los sentidos visuales, táctiles y olfativos, que cuenta con más recursos para adaptarse a la vorágine multimedial que reina hoy en día.

En este punto se profundiza el concepto de Diseño Editorial, ya que esta nueva forma de libro plantea nuevas reglas y paradigmas, que el diseñador gráfico, debe tener en cuenta. Su objetivo de accesibilidad y cercanía de la información al público, por medio de su registro, se cuestiona a partir de entender el libro como un medio frío. Esta nueva

posibilidad le brinda al diseñador y al creador del libro, la opción por alejar la información, en vez de acercarla, si ese fuera su propósito en relación con el lector. Tener conciencia de los recursos con que cuenta, para efectivamente proponer nuevas formas de relacionarse con el usuario, sabiendo de que su acción no es inocente, sino que condiciona el camino al conocimiento. A su vez este principio de apertura hacia el lector, puede ser aplicado a otros medios de prensa, en los que interviene el Diseño Editorial, estableciendo un amplio espectro de posibilidades de acción y cognición dentro del soporte impreso.

En definitiva este trabajo aporta a la disciplina un nuevo punto de vista sobre el área del Diseño Editorial y sobre la función del libro, una revolucionaria dirección extraída del arte y su capacidad de adelantarse a su tiempo. Un camino ilimitado desde donde pensar el producto editorial de más larga tradición e historia, el libro y sus derivados, que aporta una perspectiva esperanzadora para pensar el entramado cultural (tan profundo) del diseño gráfico.

BIBLIOGRAFÍA



14. Medios impresos

ALVARADO, Maite:

(1994) *Paratexto*. Buenos Aires: Uba.

BARTHES, Roland:

(1986) *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*.

Barcelona: Paidós.

BÜRGER, Peter:

(1997) *Teoría de la vanguardia*. Madrid: Península.

CAMPI, Isabel:

(2003) *Sobre la consideración artística del diseño: Un análisis sociológico*

arte; ?diseño. Nuevos capítulos para una polémica que viene de lejos. Compilación Anna Calvera. Barcelona: Gustavo Gili

CHAVES, Norberto:

(2003) *Diseño: ni arte ni parte*

arte; ?diseño. Nuevos capítulos para una polémica que viene de lejos. Compilación Anna Calvera. Barcelona: Gustavo Gili.

CASULLO, Nicolás:

(1993) *El debate modernidad-posmodernidad*. Buenos Aires: Ediciones el cielo por asalto.

DEMPSEY, Amy:

(2002) *Estilos, escuelas y movimientos*. Buenos Aires: La Isla.

DWIGGINS, W.A.:

(2001) *La nueva impresión exige un nuevo diseño -1922.*

Fundamentos del diseño gráfico. Compilación Michael Bierut, Jessica Helfand, Steven Heller y Rick Poynor. Buenos Aires: Infinito.

ECO, Umberto:

(1968) *La estructura ausente. Introducción a la semiótica.*
Barcelona: Lumen.

EL LISSITZKY:

(2001) *Nuestro libro -1926.*

Fundamentos del diseño gráfico. Compilación Michael Bierut, Jessica Helfand, Steven Heller y Rick Poyner.
Buenos Aires: Infinito.

FLOCH, Jean-Marie:

(1992) *Semiótica, Marketing y Comunicación. Bajo los signos, las estrategias.* Barcelona: Paidós.

GRADOWCZYK, Mario:

(2008) *MAQUINACIONES. Edgardo Antonio Vigo: trabajos 1953 -1962.* Buenos Aires: CCEBA.

GUASCH, Anna Maria:

(2000) *El arte último del siglo xx: del posminimalismo a lo multicultural.* Madrid: Alianza Forma.

MARCHÁN FIZ, Simón:

(1974) *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna".* Madrid: Akal.

MCLUHAN, Marshall:

(1994). *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano.* Barcelona. Buenos Aires: Editorial Paidós SAICF.

MEGGS, Philip:

(1998) *Historia del diseño gráfico.* México: Trillas.

MORRIS, William:

(2001) *El libro ideal - 1893.*

Fundamentos del diseño gráfico. Compilación Michael Bierut, Jessica Helfand, Steven Heller y Rick Poynor.
Buenos Aires: Infinito.

PIGNATARI, Décio:

(1977) *Información, lengüaje, comunicación.* Barcelona:
Gustavo Gili.

RAMONET, Ignacio:

(1998) *La tiranía de la comunicación.* Madrid: Debate.

RICARD, André:

(2003) *Diseño ¿el arte de hoy?*

arte¿ ?diseño. Nuevos capítulos para una polémica que viene de lejos. Compilación Anna Calvera. Barcelona:
Gustavo Gili.

SALINAS, Oscar:

(2003) *El diseño: ¿es arte?*

arte¿ ?diseño. Nuevos capítulos para una polémica que viene de lejos. Compilación Anna Calvera. Barcelona:
Gustavo Gili.

SATUÉ, Enric:

(1988) *El diseño grafico: desde los orígenes hasta nuestros días.* Madrid: Alianza Forma.

VALENCIA CARDONA, Mario:

(2005) *Los orígenes del arte crítico: La metáfora Rothko,*
Revista de Ciencias Humanas, UTP.

WINKIN, Yves:

(1984) *La nueva comunicación. Bateson y otros.* Barcelona:
Kairos.

ZIMMERMANN, Yves:

(2003) *El arte es arte, el diseño es diseño arte¿ ?diseño. Nuevos capítulos para una polémica que viene de lejos. Compilación Anna Calvera. Barcelona: Gustavo Gili.*

15. Medios digitales

ANDRADE, Claudio:

[2009] Llega la nueva era del libro digital, edición internet.
<http://www.rionegro.com.ar/diario/2009/10/18/1255833242203.php>

AYUSO, Rocío:

[2009] Palabra de Bradbury, edición internet.
http://www.elpais.com/articulo/Babelia/Palabra/Bradbury/elppor/20090725elpbab_1/Tes

REY, Carla:

Bola de nieve, edición internet.
<http://www.boladenieve.org.ar/node/5556>

GÓMEZ, Antonio:

Del lenguaje visual al libro-objeto, edición Internet.
http://www.poesiavisual.com.ar/escritos/del_lenguaje_visual_al_libro.html

JAMESON, Isabelle:

[2008] *Historia del libro de artista. Traducción Jim Lorena*, edición internet.
<http://www.librodeartista.info/Historia-del-libro-de-artista.html>

LEHMANN, Graciela:

[2007] La creatividad desplegada en las páginas de un libro, edición internet.
http://www.artaldiaonline.com/Argentina/Periodico/151_Diciembre_2007/LA_CREATIVIDAD_DESPLEGADA_EN_LAS_PAGINAS_DE_UN_LIBRO

PÉREZ BALBI, Magdalena:

[2006] Movimiento diagonal cero: poesía experimental desde la plata (1966-1969), edición internet.

<http://revista.escaner.cl/node/277>

PÉREZ, Virginia y SITA, Víctor:

La palabra como objeto, entrevista Juan Carlos Romero. edición internet.

http://www.poesiavisual.com.ar/escritos/entrevista_juan_carlos_romero.html

PIBERNAT, Oriol:

[2008] Design, massdesign y metadesign. Algunas manifestaciones culturales del diseño contemporáneo, edición internet.

http://www.circulobellasartes.com/ag_ediciones-minerva-LeerMinerva.php?art=260

STALLMAN, Richard:

[2009] Richard Stallman: los pies sobre la tierra, edición internet.

<http://ccec.org.ar/2009/08/richard-stallman-los-pies-sobre-la-tierra/>