



LA EDICIÓN COMO PROCESO COLECTIVO: LIBROS DE ARTISTA DEL PROYECTO IMPRESOPORMI

Alicia Karina Valente – alikaivalente@gmail.com

CONICET; Universidad Nacional de La Plata, UNLP; Universidad Nacional de San Martín, UNSAM,
Buenos Aires, Argentina; <https://orcid.org/0000-0002-0103-227X>

RESUMEN: El presente artículo aborda el proyecto colectivo de edición gráfica IMPRESOPORMI. Micropoéticas, de la ciudad de La Plata, Argentina. En particular se analizan los libros de artista correspondientes a la edición #4 realizada en el año 2015. En esa ocasión fueron editados 12 libros de artista creados por duplas de artistas invitados – un artista visual y uno proveniente del campo de las letras – a partir del disparador *Las palabras y las cosas*. La indagación de este trabajo se ubica entre los estudios del libro de artista y las prácticas artísticas colectivas en el marco de la producción artística contemporánea. En ese sentido, se reponen algunas definiciones del Libro de artista como categoría de las artes visuales, así como algunos criterios clasificatorios que resultan operativos para el análisis del corpus seleccionado. Se implementó una metodología de corte cualitativo; el análisis fue realizado a partir de la observación directa de los libros de artista, la realización de una entrevista personal y el relevamiento de información adicional en medios digitales como redes sociales, blogs y sitios web. A partir de eso, se considera que en las ediciones de IMPRESOPORMI se conjugan formatos de Libro de artista, revistas ensambladas, publicaciones híbridas y de la edición *DIY (Do It Yourself)*, que privilegian una amplia circulación y acceso mediante la serialidad y la reproductibilidad. De igual forma, se inscribe a IMPRESOPORMI en una trama local y regional de proyectos colaborativos que proponen otros modos posibles de producción y circulación de la obra gráfica.

PALABRAS CLAVE: edición; prácticas colectivas; libro de artista; gráfica.

INTRODUCCIÓN

Este artículo se propone analizar el proyecto de edición independiente IMPRESOPORMI. Micropoéticas – en especial la edición #4 – a partir de una perspectiva de análisis que contemple por un lado, los estudios sobre el Libro de artista y por otro, las prácticas artísticas colectivas y colaborativas. En primer lugar entonces, se parte de entender el libro de artista como una categoría de las artes visuales de carácter transdisciplinar y caracterizado por contemplar el accionar del espectador como parte constitutiva del sentido. Para ello se retoman las definiciones de Ulises Carrión (1980, 2012) y las categorías y clasificaciones realizadas por Antón (1995) y Hubert y Hubert (2007). A su vez, se realiza de forma particular un cruce con los modos de operar de las prácticas gráficas contemporáneas (DAVIS, 2006; DOLINKO, 2012), para analizar este corpus de libros de artista desde dicho campo, atendiendo aspectos relativos a los modos de producción y circulación.

Por otro lado, se consideran las prácticas artísticas colectivas en el marco de la producción artística en la contemporaneidad, donde operan desplazamientos en el rol del artista que amplía su campo de acción – la producción – para abarcar otras instancias como la gestión, la curaduría y la

edición (HERRERA, 2013; LADDAGA, 2006). En ese sentido se abordan algunos proyectos de referencia de matriz colaborativa, así como se recuperan las redes tendidas por el proyecto hacia otras experiencias con quienes desarrollaron diferentes modos de participación colectiva y trabajo colaborativo. Finalmente, se contempla la conformación de estas duplas de artistas donde entran en relación un productor visual y un productor del campo de las letras, con la intención de observar la diversidad de posibilidades que surgen de ese cruce disciplinar.

Para el análisis se implementó una metodología de corte cualitativo, a través del estudio del corpus que permitiera focalizar y analizar distintas dimensiones de las prácticas estudiadas. Entre las actividades llevadas adelante se realizó un relevamiento bibliográfico, con la intención de incorporar categorías que fueron pertinentes al propósito de esta investigación. El análisis fue realizado a partir de la observación directa de los libros de artista. Esto a su vez se complementó con la realización de una entrevista personal a la creadora del proyecto y un relevamiento de información adicional mediante la recopilación y sistematización del material disponible en medios digitales como redes sociales, blogs y sitios web.

El artículo se organiza en diferentes apartados. En primer lugar se realiza una breve semblanza del proyecto donde se da cuenta de su origen, sus modos organizativos y principales intereses, así como se mencionan las otras ediciones del proyecto que no son el objeto de análisis de este artículo. A continuación sigue un apartado donde se inserta el trabajo de IMPRESOPORMI en el marco de las prácticas artísticas contemporáneas, signadas por la apertura y porosidad de los campos disciplinares, las prácticas artísticas colectivas y los desplazamientos en el rol del artista – de la producción a la gestión, la curaduría y la edición-, y de la obra, donde aparecen con mayor relevancia aspectos conceptuales y contextuales. En el apartado siguiente se aborda la noción de libro de artista como un objeto que resulta de la apropiación por parte de las artes visuales del soporte libro, y se lo pone en relación con modos de producción y circulación que explora la producción gráfica contemporánea. Este apartado retoma definiciones y categorías que son de utilidad para el análisis del corpus seleccionado. Finalmente, en el último apartado del artículo se realiza un abordaje y análisis particular de los libros que componen la edición #4 denominada “Las palabras y las cosas”.

IMPRESOPORMI: MICROPOÉTICAS

El proyecto fue creado por Yamila Villalba en el año 2014 en la ciudad de La Plata, Argentina, con el objetivo de difundir la gráfica contemporánea, es decir, una serie de producciones que exceden el campo de intervención del grabado y el repertorio técnico y formal de la tradición disciplinar, para abarcar la imagen gráfica impresa en un sentido amplio. En particular, se proponía hacer circular esas

producciones mediante su difusión en publicaciones híbridas impresas, formatos editados en el marco del proyecto, que incluían el fanzine, el afiche y el Libro de artista. ¿Se pueden generar nuevas lógicas de circulación en la obra gráfica? fue la pregunta que disparó la primera edición de IMPRESOPORMI y puso a circular un interrogante que ya atravesaba a otros proyectos y experiencias que estaban ocurriendo en simultáneo en la ciudad. Entre los objetivos de IMPRESOPORMI estaba el de promover los formatos de gráfica editable como formas vigentes de la producción gráfica, y en ese sentido apostaban a contagiar el deseo de darle un formato editable a la producción visual.

IMPRESOPORMI realizó cinco ediciones entre 2014 y 2016. Lanzada la primera convocatoria se sumaron al proyecto Lucía Engert y Federico Santarsiero, convirtiéndose casi desde sus inicios en un proyecto motorizado por un colectivo. A su vez, las convocatorias apuntaban a abrir la propuesta a otros agentes con la intención de tejer redes entre artistas locales vinculados a la gráfica y otros que sintieran la curiosidad de explorar ese campo. La edición #1 consistió en una convocatoria para editar libros de artista donde fueron seleccionadas 11 propuestas. Cada artista debía entregar 10 ejemplares de la tira impresa e IMPRESOPORMI se ocupaba de la edición, sellado y posterior distribución. El montaje de la exhibición de los libros de artista resultantes fue realizado de forma colaborativa por los integrantes de IMPRESOPORMI y los artistas participantes de esa edición.

La edición #2 se realizó mediante una convocatoria abierta para participar de una Jornada de producción colectiva en torno del Libro de artista y la Poesía visual, realizada en el marco del Festival Presión 2015, de la cual participaron 40 artistas que formaron 20 parejas de trabajo. Es decir que en esta edición la producción de cada libro de artista fue realizada por un colectivo transitorio de dos artistas. La edición #3 se realizó en el marco de un taller de fanzines para estudiantes secundarios realizado en la 1ª Feria de Editoriales y Revistas Independientes, que se realizó en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata a la que fueron invitados por Malisia, una distribuidora de editoriales independiente de la ciudad. En 2015 comenzaron a idear la edición #4, que se desarrollará más adelante en este artículo. Finalmente, la edición #5 se centró en la exploración del formato afiche en el marco de una serie de talleres realizados en simultáneo a finales de 2016 en bibliotecas populares de tres ciudades de Argentina: la Biblioteca Florecerán mil flores/Ombopotyta sy yvoty kuera (en guaraní) del Barrio Alegre de la ciudad de La Plata; la Biblioteca Juan José Bernal Torres de la ciudad de Benito Juárez; y la Biblioteca Popular Don Jorge Castiñeiras de la ciudad de Cerrillos, en Salta.

LA EDICIÓN COMO PROCESO ARTÍSTICO COLECTIVO

En el campo del arte en la contemporaneidad opera un giro hacia la posautonomía y la desdiferenciación, en una época de estetización generalizada que se presenta en la cotidianeidad a través del diseño y la publicidad y que moldean otras formas del consumo visual de las imágenes (RICHARD, 2014). En cuanto a la producción artística, un desplazamiento que fue operando desde las décadas del '60 y '70 fue un tránsito del objeto al concepto, y luego al contexto con una interrogación cada vez mayor sobre los espacios públicos y una ocupación de la totalidad del espacio social como lugar donde la práctica artística acontece (GROYS, 2014), destacándose por sobre otros aspectos su condición procesual y el despliegue de experiencias. Lo cual no implica una completa desaparición de su materialidad, sino una mirada diferente de la propia práctica donde se atienden las operatorias de producción desde una mirada conceptual. En el caso de la gráfica significa contemplar principalmente su cualidad procesual, seriada y múltiple, así como una reflexión sobre la temporalidad, aspecto crucial para obras donde la secuencialidad es inherente a ellas, como es el caso de los libros de artista.

Otro desplazamiento ocurre en el rol del artista, que ya no se concibe exclusivamente como productor y que pasa del espacio íntimo del taller al espacio social (HERRERA, 2003), de forma tal que empieza a abarcar una multiplicidad de prácticas que van desde la gestión, la curaduría, la crítica, la comunicación, entre otras. Siguiendo a Laddaga (2006) muchos artistas *dejan* de hacer *obra* para dedicarse a generar redes, circuitos, espacios –lo que denomina como *ecologías* culturales–, y

[...] a concebirse más bien como originadores de procesos en los cuales intervienen no sólo en tanto poseedores de saberes de especialista o sujetos de una experiencia extraordinaria, sino como sujetos cualesquiera aunque situados en lugares singulares de una red de relaciones y de flujos (LADDAGA, 2006, p. 43).

La figura del artista gestor es la que comúnmente se utiliza para sintetizar esa multiplicidad. Para algunos autores la gestión deviene así en discurso artístico (HERRERA, 2003). Por su parte, Holmes (2008) analiza a partir de la noción de transversalidad lo que denomina como “los agenciamientos heterogéneos que conectan actores y recursos del circuito artístico con proyectos y experimentos que no se agotan en el interior de dicho circuito, sino que se extienden hacia otros lugares” (HOLMES, 2008, s/p).

La intervención de los artistas en procesos de gestión suele originarse con un diagnóstico previo sobre la dinámica del campo artístico, donde detectan falencias u omisiones que buscan evidenciar con su práctica. Además, como destaca Herrera (2013), implica reivindicar un lugar de enunciación, en tanto

[...] Las exposiciones de arte, entendidas como espacios de administración de los significados del arte, son poderosos dispositivos para la escritura de la historia, y por esta causa los artistas reivindican y no resignan su participación activa en la producción de las mismas (HERRERA, 2013, s.p.).

Siguiendo a Herrera (2013), los artistas ocupándose de procesos de gestión suelen promover prácticas más experimentales derivadas de una mayor disposición a correr ciertos riesgos creativos¹. En términos generales buscan desarrollar formas independientes, pero que a su vez interfieran y consigan infiltrarse en las grietas institucionales, de forma de incidir en ellas².

Los proyectos referentes de IMPRESOPORMI son por un lado *Print About Me*, un proyecto italiano que convocaba y nucleaba artistas alrededor del fanzine, las publicaciones híbridas y la autoedición en laboratorios colectivos de gráfica editable que Villalba conoció en 2000 y 2001 cuando vivía en Bolonia, Italia. Y por otro lado, los archivos de los artistas Juan Carlos Romero³, Edgardo Antonio Vigo⁴ y Luis Pazos. Tres artistas argentinos relevantes del arte conceptual y político de los '70 y '80, cuyos archivos contienen no solo su obra artística sino también numerosas producciones realizadas en el marco de distintos intercambios, principalmente de producciones de arte correo, poesía visual, libros de artista y publicaciones de editoriales autogestivas. De *Print About Me*, IMPRESOPORMI retoma la práctica de la autoedición y la práctica colectiva y horizontal. IMPRESOPORMI no puede ser pensado sino en red con otros proyectos con los que articuló, tanto en la ciudad como en localidades vecinas. Una red de proyectos que estaba constituida por numerosos colectivos y artistas que sostuvieron las sucesivas ediciones del Festival Presión – un festival independiente de gráfica artística contemporánea que se realizó de forma anual entre 2013 y 2019 en las ciudades de La Plata y Buenos Aires –, en cuyo marco se presentaron varias ediciones de IMPRESOPORMI, incluidos los libros de artista realizados en la edición #4 que es objeto de análisis de este artículo. Del Festival Presión participaron en diferentes grados proyectos platenses como IMPRESOPORMI, Taller Caput, Proyecto Orillas, el Centro de Arte Experimental Edgardo Antonio

¹ Por ejemplo, refiere la autora, cuando Eduardo Schiaffino arma la colección del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) propone un ordenamiento temático y no cronológico, algo completamente innovador, que le permite saldar las falencias de la colección y lograr una mejor apreciación de las obras que la componían.

² En esa línea, surgieron en Argentina gran cantidad de proyectos grupales en diferentes ciudades del país que, además de sostener formas organizativas más flexibles y compartir ciertas ideas de trabajo colectivo, organización horizontal y búsqueda de autonomía mediante la autogestión de los recursos, se caracterizan también por un interés en descentralizar la escena artística. Asimismo, algunos de los proyectos de las ciudades del interior del país proponen un doble movimiento descentralizador: de las instituciones consagradas (museos y galerías) y de la ciudad de Buenos Aires, como centros privilegiados alrededor de los cuales suele circular la producción artística.

³ En el caso del archivo de Juan Carlos Romero, principalmente, contiene además materiales diversos sobre la historia política y sindical de Argentina y América Latina como afiches, volantes, revistas, entre otros. El archivo estuvo disponible para su consulta mientras vivió el artista. Luego fue vendido por sus herederos a un coleccionista privado de los EEUU, generando amplias controversias en el campo del arte principalmente local.

⁴ El Centro de Arte Experimental Edgardo Antonio Vigo (CAEV) ubicado en la ciudad de La Plata, Argentina, alberga el extenso y diverso archivo de Edgardo Antonio Vigo, que también puede consultarse en el sitio web del Centro: <http://www.caev.com.ar/>

Vigo (CAEV), Fa.taller.estudio, el Club del Cuaderno, Magia Negra Letterpress, Ilusión Gráfica, entre otros; y proyectos vecinos de la ciudad de Buenos Aires como Prensa La Libertad, Cuatro Gatos, La Escofina, Colectivo Onaire, Fábrica de Estampas, entre otros.

De los archivos de artistas locales, IMPRESOPORMI hereda la conciencia de la importancia de la preservación y difusión de las prácticas artísticas que circulan de formas alternativas y en espacios no convencionales, que no suelen ser exhibidas ni preservadas por instituciones oficiales. Pero también la importancia de entender los archivos como dispositivos activos que sean capaces de, en palabras de Suely Rolnik (2010), “crear las condiciones para que tales prácticas puedan activar experiencias sensibles en el presente, necesariamente distintas de las que se vivieron originariamente, pero con el mismo tenor de densidad crítica” (ROLNIK, 2010, p.116). Estos aspectos revisten una especial relevancia para los archivos latinoamericanos de prácticas poético-políticas como los mencionados, aquellos que su incorporación al sistema del arte suele traer aparejada la neutralización de su potencialidad crítica.

El archivo de IMPRESOPORMI está contenido en varias cajas y tubos y está compuesto por los ejemplares de las distintas ediciones de IMPRESOPORMI, la Fanzinoteca de Berisso, La Plata y Ensenada -conformada por el artista Lino Divas, quien se la cedió a Villalba para que siga creciendo y circule localmente- y material donado o adquirido en diferentes intercambios. Constituye una parte fundamental de IMPRESOPORMI y se vincula con la intencionalidad pedagógica que le imprimían al proyecto. Además de la itinerancia del archivo completo, promovida por el colectivo gestor de IMPRESOPORMI, parte del archivo suele ser entregado en préstamo a diversos agentes culturales principalmente locales, tanto a investigadores para trabajos académicos, a artistas para presentaciones de libros o exhibiciones y a docentes para el dictado de seminarios. De esa forma el archivo circula por espacios educativos, espacios culturales independientes, museos y espacios institucionales.

EI LIBRO DE ARTISTA Y LOS FORMATOS DE EDICIÓN GRÁFICA

El libro de artista como categoría artística surge durante las décadas del '60 y '70 del siglo XX. Se lo puede definir como un objeto de arte que resulta de la apropiación por parte de las artes visuales del soporte libro. Como expresión de época se reconocen las operatorias propias del arte conceptual, en tanto se desplaza la atención sobre el objeto, a favor de la idea y el proyecto. A su vez, algunas operatorias propias de su carácter transdisciplinar y la relevancia otorgada a una conducta participativa por parte del espectador como parte constitutiva del sentido, serán ampliamente desarrolladas en las prácticas artísticas contemporáneas. El libro de artista resulta entonces de la apropiación de un soporte ajeno al campo de las artes plásticas, mediante la exploración e investigación de las posibilidades del libro, tanto en sus aspectos materiales como de lectura, exhibición y conservación. Así, el libro de

artista puede respetar los formatos y estructuras del objeto libro o puede jugar con ellas, manipularlas, romperlas. En el libro de artista, además de la ficción o la información contenida, el soporte material, sus formatos y su mecanismo de lectura constituyen también su contenido. Según Ulises Carrión (2012) “es preciso aprehender el libro en tanto estructura, identificar sus elementos y entender la función de éstos” (CARRIÓN, 2012, p.59), ya que los libros de artista “están concebidos como una unidad expresiva, es decir, donde el mensaje es la suma de todos los materiales y elementos formales” (CARRIÓN, 1980, p.25). De esta forma, se establece un juego lúdico y crítico en el que se crea y recrea el formato libro.

Considerándolo parte de un campo teórico en constante transformación, resulta difícil establecer una definición cerrada del libro de artista. Diferentes autores han propuesto criterios clasificatorios posibles, los cuales pueden agruparse en tres grandes ejes: el eje de la producción, el eje de la lectura y el eje de la exhibición (VALENTE, 2012). En los estudios centrados en el eje de la producción el énfasis está puesto en la definición del artefacto –su materialidad, si es seriado o único, si mantiene el formato códice o es libro-objeto–, y en quién o quiénes lo realizan. En este trabajo, y sobre este eje en particular, se retoman por un lado las categorías de Antón (1995) que distingue principalmente entre libros de ejemplar único –libro-objeto, libro-montaje y libro-parásito o intervenido–, y libros seriados –aquellos donde se utilicen técnicas de reproductibilidad, impresión digital, serigráfica, entre otras–. Por otro lado, se recuperan también las distinciones que realizan Hubert y Hubert (2007) basadas principalmente en las formas de lectura que propone el libro de artista, entre las que incluyen los denominados libros múltiples, los cuales suelen ser impresos en papeles ordinarios, generalmente con imágenes en blanco y negro y un tema transversal pero con un abordaje que no reviste mayor complejidad⁵. Este tipo de libros son de bajo costo y no ofrecen dificultades en el proceso de producción lo que favorece la impresión de gran tiraje y facilita el acceso a los mismos, diferenciándose de la exclusividad que detentan los libros de ejemplar único por el solo hecho de su unicidad y en algunos casos por sus precios elevados como el tradicional *livre de peintre* –artículo de lujo con ilustraciones originales– que los acerca a formatos más tradicionales del arte, como la pintura de caballete.

Si se aborda la producción del libro de artista desde el campo de la gráfica, las características que hacen al libro seriado (ANTÓN, 1995) o múltiple (HUBERT y HUBERT, 2007) se emparentan con las de la producción gráfica contemporánea. El cuestionamiento a una tradición ilustrativa y figurativa; así como el recurso a la serialidad, fragmentación, apropiación e intertextualidad como operatorias conceptuales y estéticas a partir de los años `60, diversificaron el repertorio poético así como ampliaron

⁵ El ejemplo paradigmático de esta categoría es el clásico *Twenty-six Gasoline Stations* (1963) de Edward Ruscha, el cual suele ser considerado como el primer libro de artista.

el campo de acción del grabado. Esa ampliación disciplinar hacia lo que puede denominarse como gráfica artística contemporánea va a centrar su universo de análisis en la producción de impresos, más allá de la forma en que fuera generada la matriz; estableciéndose así modificaciones considerables no solo en los modos de producción sino también en las formas de circulación y los criterios de validación (DAVIS, 2006; DOLINKO, 2012). A su vez, la posibilidad de la reproductibilidad dada por las elecciones técnicas que facilitan su distribución y acceso lo ponen en diálogo con las históricas pretensiones de una tradición del grabado que lo pensó como un *arte para todos* (DOLINKO, 2012). En esa misma vertiente, en las últimas décadas puede señalarse la exploración de dispositivos tecnológicos accesibles y de uso cotidiano para la manipulación e impresión de imágenes –fotocopiadora, escáner, cámara fotográfica, teléfono celular, impresora–, modificando los procesos habituales de utilización de estas tecnologías en busca de desarrollos poéticos (VALENTE, GARAY, VALENT, 2014). Se fortalecen así procesos de experimentación e hibridación técnica y disciplinar, incrementándose notoriamente el número de proyectos que hacen uso de estas tecnologías para producir imágenes múltiples. A su vez, producto de estas modificaciones en los modos de hacer, se modifican también los modos de circulación y consumo.

El eje de la lectura plantea uno de los aspectos definitorios del libro de artista, siendo ésta primordialmente participativa y lúdica. El libro de artista suele no ser un artefacto completo en sí mismo, sino que apela a que el espectador se convierta también en actor-partícipe de la obra, permitiéndosele “el juego con el tiempo, al poder pasar sus páginas, retroceder, desplegarlas y leer un discurso plástico en secuencias espacio-temporales” (ANTÓN, 1995, s/p). En este sentido, las operatorias de uso y condiciones de lectura y acceso al libro de artista determinan que los modos exhibitivos sean particulares. Un libro de artista demanda unas condiciones de exhibición que habiliten su manipulación, aún a riesgo de su deterioro. Asimismo, este aspecto plantea una serie de dificultades relativas a los modos de colección, conservación y circulación de estas obras.

Finalmente, se reconocen en las ediciones de IMPRESPORMI, la impronta de una serie de publicaciones y revistas locales editadas de forma independiente que desplegaron dispositivos alternativos al formato tradicional de cuadernillo las cuales suelen ser denominadas como revistas ensambladas –pueden adquirir el formato de una hoja que se pliega sobre sí misma o presentarse en una carpeta o sobre que contiene diferentes materiales, como grabados y hojas sueltas–. Las revistas ensambladas proponen modos de lectura y de circulación que las acercan a los LA. En esta línea pueden ubicarse las revistas editadas por Edgardo Vigo, como *WC* (1958), *DRKW 60* (1960), *Diagonal Cero* (1962- 1969) y *Hexágono '71* (1971-1975); la Revista *Hoje hoje hoy* (editada en 1985-1986 por la Asociación Latinoamericana y del Caribe de Artistas correo); *468 Revista gráfica experimental* (editada por Carlos Pamparana en 1990); la revista *La grieta* que combina el formato cuadernillo con hojas sueltas y

grabados originales –editada entre 1993 y 2004 por el colectivo cultural homónimo–, y *La náusea* – editada por el mismo colectivo que La Grieta como afiche o revista mural en 1997 y que continuó con formato de folleto entre 1997 y 2006– (CAPPANNINI, CAPASSO, PANFILI, VALENTE, 2016).

LOS LIBROS, LAS PALABRAS Y LAS COSAS

El equipo de trabajo de IMPRESOPORMI edición #4 estuvo conformado por Yamila Villalba, Federico Santarsiero, Natalia Gauna, Lucía Engert y María Laura Marote. Para esta edición se propusieron editar 12 libros de artista creados por parejas de artistas convocados –en este caso un artista visual y otro proveniente del campo de la literatura– a partir del disparador *Las palabras y las cosas*. Por primera vez la convocatoria tuvo un eje temático aunque, como señala Villalba (2018), era poco estricto: “para quien había leído la obra de Foucault⁶ iba a despertar algunas cuestiones del orden de lo conceptual y para quien no, era un juego de palabras bastante abierto”. Las duplas de artistas entregaban una maqueta en formato digital de entre 10 y 30 páginas tamaño A5. Se propusieron dos encuadernaciones posibles: costura japonesa –la cual implica un paginado como el de un libro tradicional– y formato fuelle o desplegable. Además, a diferencia de las anteriores ediciones, la impresión, edición y encuadernación quedaba a cargo de IMPRESOPORMI. Se editaron 10 ejemplares de cada título, encuadernados a mano, de los cuales uno pasó a integrar el archivo de IMPRESOPORMI, otro viajó a Venezuela para integrar el archivo del proyecto hermano Valencia Horizontal y los ocho restantes se pusieron a la venta a un precio accesible para recuperar lo invertido. Retomando una práctica que habían realizado en la edición #2, a los artistas convocados se les facilitó un cuadernillo virtual⁷ donde se especificaban modalidades de trabajo y plazos de entrega, además de una serie de textos de referencia sobre libro de artista pertenecientes a importantes artistas locales y latinoamericanos como Edgardo Vigo, Ulises Carrión y Juan Calos Romero. Los libros de esta edición fueron presentados en el 2º edición de Presión Festival de Gráfica Contemporánea, realizado del 16 al 18 de Octubre de 2015 en el Centro Cultural Azul un Ala de la ciudad de La Plata, Argentina.

Como se señaló anteriormente, por las características de la propuesta, estos libros de artista pueden enmarcarse en los libros seriados, según la clasificación de Antón (1995), y en los libros múltiples de Hubert y Hubert (2007). Con un formato, sistema de impresión y encuadernado preestablecido y económico no se observan grandes variaciones si son abordados por ejemplo desde la materialidad: son todos libros homomateriales, impresos laser color o blanco y negro en papel Boockcel de 80 gramos. Además de las dos opciones posibles de encuadernado –el formato de cuadernillo tradicional o el

⁶ Villalba se refiere a *Las palabras y las cosas* de Michel Foucault (1968).

⁷ https://issuu.com/yamilavillalba75/docs/cuadernillo_4_edicion

formato fuelle o desplegable—, donde pueden reconocerse mayores diferencias es con respecto a la estructura narrativa, la relevancia del relato ficcional y las vinculaciones entre imagen y texto.

Algunos libros dialogan con la tradición de los libros ilustrados. En *El regreso del mar* de Ayelén Lamas Aragón y Ana Rocío Jouli (Figura 1) y *Visiones* de Magdalena Milomes y Mica Azul (Figura 2), por ejemplo, aparece un relato textual que es acompañado por una serie de imágenes las cuales presentan diferentes grados de opacidad en relación a la historia narrada. En el primero las imágenes habitan técnicas diferentes, desde la ilustración digital, la imagen fotográfica, la acuarela y la tipografía como recurso poético, pero la imagen se mantiene siempre separada del texto. En el segundo, el texto –escrito a mano alzada– y las imágenes, están resueltos mayormente con trazos de grafito, y por momentos ambos lenguajes se van entrelazando invadiéndose mutuamente. *Nutrias muertas en el fondo de los ojos* de Eric Schierloh y Esteban Cano recurre a la fragmentación de una sola imagen –resuelta con texturas lineales en blanco y negro propias de la gráfica– que solo vemos completa en la última página.

Figura 1 – *El regreso del mar* (2015) de Ayelén Lamas Aragón y Ana Rocío Jouli



Fuente: Archivo de IMPRESOPORMI. Licencia *Creative Commons* (CC BY-ND). Fotografía de la autora.

Figura 2 – *Visiones* (2015), Magdalena Milomes y Mica Azul



Fuente: Archivo de IMPRESOPORMI. Licencia *Creative Commons* (CC BY-ND). Fotografía de la autora.

En la línea de los libros ilustrados, *Bestiario* de Celina Carelli y Silvia Antonio (Figura 3) se presenta como “una taxonomía ilimitada de seres anómalos” que recurre a la ilustración “como método riguroso de lo imaginario”⁸. *Treinta piezas aparentemente inútiles* de Andrea Iriart y Andrea Suárez Córica (Figura 4) pareciera invertir el orden y el texto aparece describiendo e imaginando situaciones posibles para una serie de fotografías de objetos de todo tipo abandonados y encontrados en la calles de la ciudad. Este libro dialoga con la estética surrealista del *objet trouvé*. Ambos libros proponen intentos ficcionales de coleccionar e inventariar una serie de elementos con características comunes entre sí, sean bestias imaginarias u objetos hallados aleatoriamente en la calle. *Cuerposinorganos* de Alicia Vandamme y Frank Xárate (Figura 5) comparte algunos aspectos con esta idea de la clasificación posible de los elementos que nos rodean y retoma la figura retórica de la metonimia y el desmembramiento como forma posible de concebir el mundo. Las imágenes son collages de ilustraciones medicinales del cuerpo, maniqués y elementos de la naturaleza, evocando cuerpos-máquinas y cuerpos-paisajes en el cruce entre lo humano, lo natural y lo artificial con reminiscencias a la ilustración científica del XVIII.

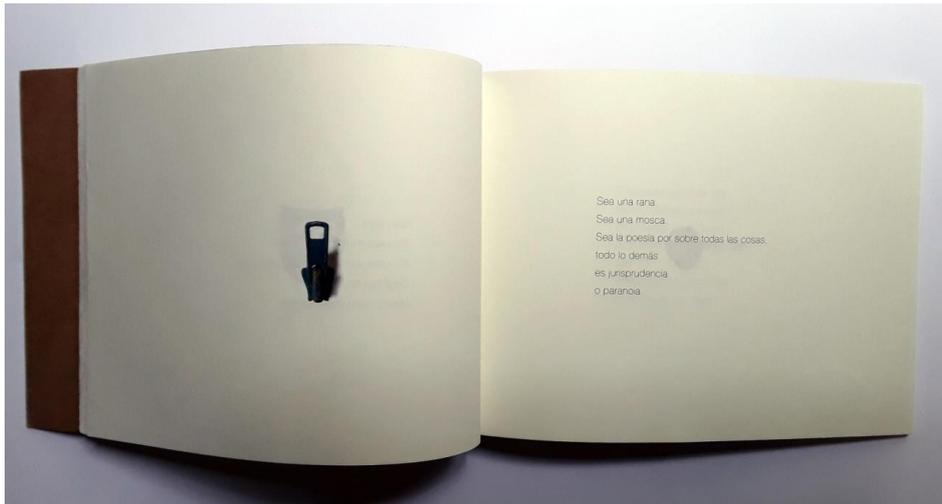
⁸ <https://impresopormi.tumblr.com/cuartaedici%C3%B3n>

Figura 3 – *Bestiario* (2015) de Celina Carelli y Silvia Antonio



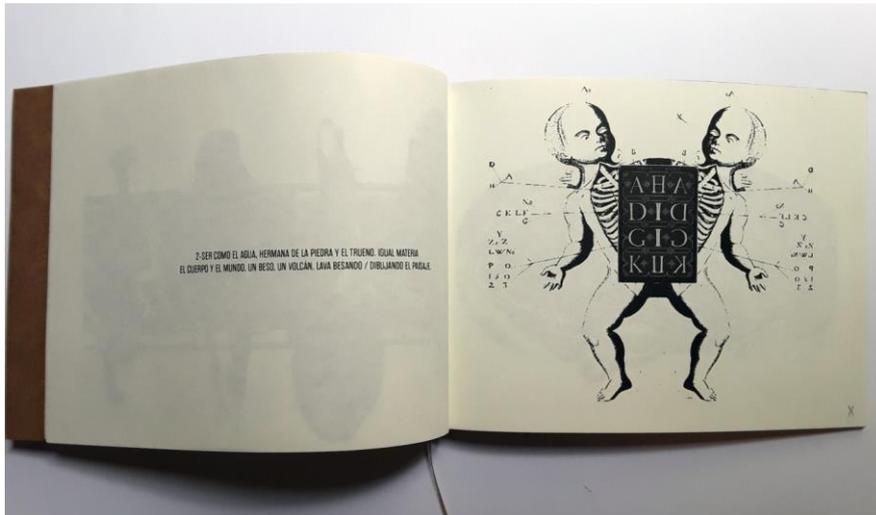
Fuente: Archivo de IMPRESOPORMI. Licencia *Creative Commons* (CC BY-ND). Fotografía de la autora.

Figura 4 – *Treinta piezas aparentemente inútiles* (2015) de Andrea Iriart y Andrea Suárez Córlica



Fuente: Archivo de IMPRESOPORMI. Licencia *Creative Commons* (CC BY-ND). Fotografía de la autora.

Figura 5 – *Cuerposinorganos* (2015) de Alicia Vandamme y Frank Xárate



Fuente: Archivo de IMPRESOPORMI. Licencia *Creative Commons* (CC BY-ND). Fotografía de la autora.

Por su parte *El triunfo del ego es el fracaso del ego* de Gustavo Cornejo y Franco Maturét (Figura 6) dialoga especialmente con la estética del fanzine con un relato construido a partir del fragmento y el collage, una resolución visual y técnica propia de la fotocopia y la electrografía –blanco y negro, resuelta con líneas, texturas y plenos planos– y el texto escrito a mano alzada.

En otros casos identificamos propuestas donde texto e imagen narran por igual. *Zoografías* de Zaira Allaltuni y Verónica Luna (Figura 7) se compone de una serie de poemas breves y unas imágenes de texturas que en su paleta evocan huellas de animales y criaturas en la tierra. En sus aspectos visuales retoma operatorias propias de la experimentación gráfica señaladas anteriormente, marcadas por la fragmentación, la serialidad y el recurso a la compartimentación y el diseño modular dado por la repetición y la diferencia. De igual forma por momentos el texto aparece espejado, en un juego formal que lo vincula con los recursos de la poesía visual.

En *Reiteración* de Verónica López y Eugenia Viñes (Figura 8), texto e imagen se enlazan y acompañan enunciando casi en paralelo. El relato comienza con una serie de texturas visuales y tipográficas que, mediante el collage, la superposición y el recurso a la distorsión propio de la experimentación electrográfica, refieren a un presente caótico donde el texto enuncia: “estás acá y ahora”. En el devenir de las páginas el caos se desvanece, las palabras se desarman atravesando la materialidad mediante unos sutiles troqueles del papel, que sugieren el inicio de un momento más calmo, donde las palabras “respirar” y “reiteración” aparecen como la posibilidad de un mantra.

Figura 6 – *El triunfo del ego es el fracaso del ego* (2015) de Gustavo Cornejo y Franco Maturét



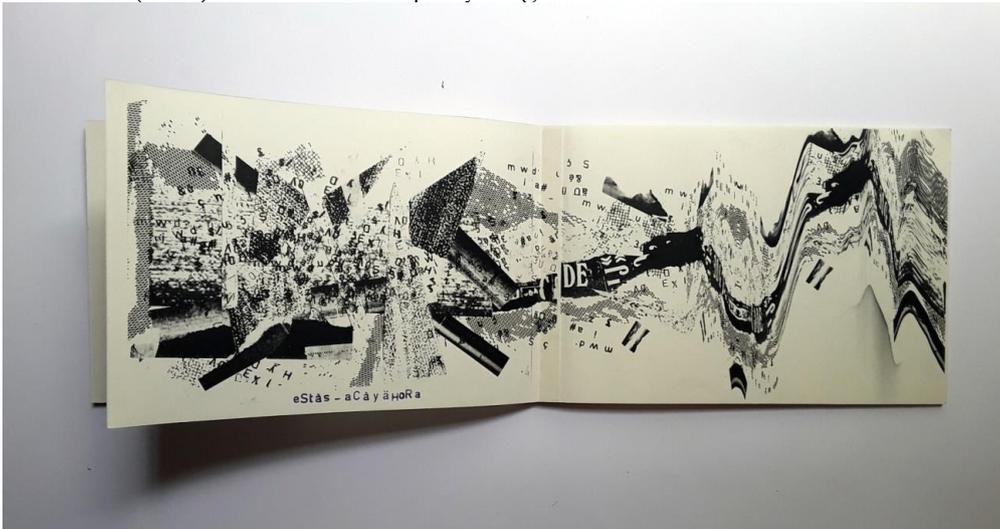
Fuente: Archivo de IMPRESOPORMI. Licencia *Creative Commons* (CC BY-ND). Fotografía de la autora.

Figura 7 – *Zoografías* (2015) de Zaira Allaltuni y Verónica Luna



Fuente: Archivo de IMPRESOPORMI. Licencia *Creative Commons* (CC BY-ND). Fotografía de la autora.

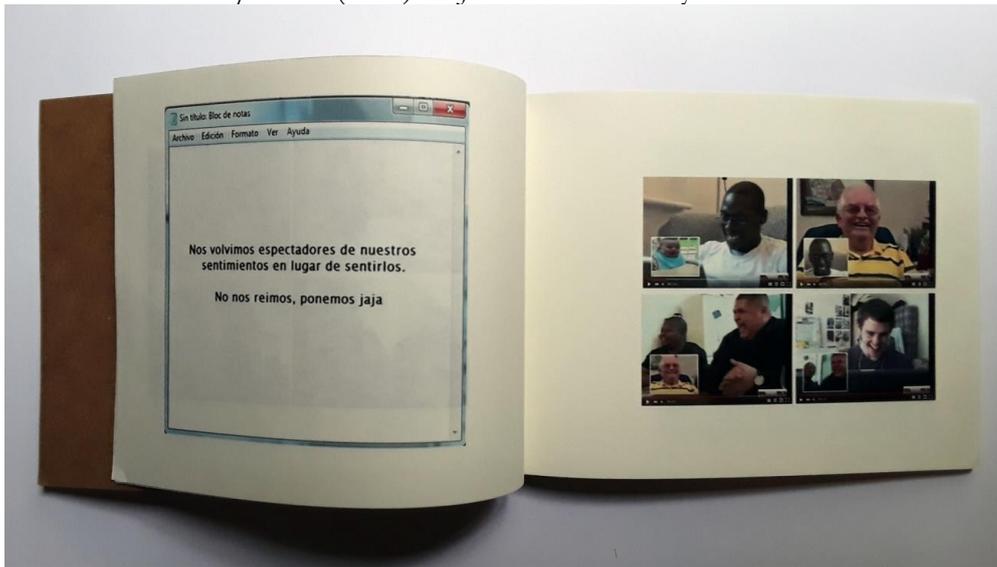
Figura 8 – *Reiteración* (2015) de Verónica López y Eugenia Viñes



Fuente: Archivo de IMPRESOPORMI. Licencia *Creative Commons* (CC BY-ND). Fotografía de la autora.

En *Los condenados de la pantalla* de Juan Simonovich y Lucía Delfino (Figura 9) puede reconocerse una estética del *remix*, donde según Alejandro Piscitelli (2005) –quien retoma a Bourriaud (2009)–, se produce un cambio del paradigma de la creación a la selección y el *insert*. Para Piscitelli las figuras del DJ y el programador resumen una estética determinada por los procesos de postproducción, donde los artistas en lugar de crear formas ex profeso “interpretan, reproducen, reexponen o utilizan obras realizadas por otros o productos culturales disponibles” (BOURRIAUD, 2009, p.7). Capturas de pantalla y de videos, búsquedas en *Google*, encuestas de *Facebook*, emojis y *selfies*: la digitalización y la predominancia de internet y las redes sociales son no solo el tema, sino también lo que determina las operatorias poéticas puestas en juego en la propuesta de Juan Simonovich y Lucía Delfino. Apropiación y montaje son las claves para entender este libro de artista, junto con una serie de competencias con respecto los códigos de uso de las redes sociales e internet que refieren a una lógica mediática e hipertextual.

Figura 9 – *Los condenados de la pantalla* (2015) de Juan Simonovich y Lucía Delfino.



Fuente: Archivo de IMPRESOPORMI. Licencia *Creative Commons* (CC BY-ND). Fotografía de la autora.

Todas las palabras. Constituciones de los artistas Eddy Chacón e Ira León carece de imágenes. De la letra A a la Z todas las palabras son enunciadas alfabéticamente estructurando en su enumeración un relato aleatorio con el correr de las páginas donde se trasluce la ambigüedad de la palabra. Por su parte, *Prospección* de Clarisa López Galarza y Manuela Coll Cárdenas (Figura 10) también carece de imágenes, pero en este caso el texto se superpone página a página valiéndose de la transparencia del papel vegetal y la opacidad de la tinta como recurso narrativo y poético, permitiéndonos reconocer una operatoria recurrente en los libros de artista como es la apropiación de las palabras tomándolas como imagen, acercándose a la poesía visual en el interés e indagación en la tipografía como elemento significante.

Figura 10 – *Prospección* (2015) de Clarisa López Galarza y Manuela Coll Cárdenas



Fuente: Archivo de IMPRESOPORMI. Licencia *Creative Commons* (CC BY-ND). Fotografía de la autora.

Además del texto de Foucault al que refería el título de la convocatoria, varios de los libros de artista desarrollan diferentes grados de hipertextualidad: *Los condenados de la pantalla* debe su nombre al libro homónimo de Hito Steyerl (2012) —que a su vez parafrasea al de Frantz Fanon *Los condenados de la tierra* (1963) —, para abordar desde la visualidad la actualización de *La sociedad del espectáculo* de Guy Debord (2000) en la era de internet, las redes sociales y la *selfie*. *Cuerposinorganos* comienza desde su título recuperando la noción de Gilles Deleuze y Félix Guattari (2002) con la que señalan un proceso de autodescubrimiento y reconstrucción a partir de la demolición del cuerpo normado. Por su parte, *Bestiario* reconoce su filiación con *El libro de los seres imaginarios* (1967) de Jorge Luis Borges. Finalmente, *Zoografías* evoca la poesía de Marosa di Giorgio, Francisco de Madariaga y Edgar Bayley.

CONSIDERACIONES FINALES

Con la intención de analizar procesos colectivos de edición gráfica, la indagación se ubicó entre los estudios del libro de artista y las prácticas artísticas colectivas. Para ello se retomaron definiciones

con respecto al libro de artista como categoría de las artes visuales, así como se adscribió a categorías clasificatorias que resultaron operativas para el análisis del corpus seleccionado. Se repuso la definición de libro de artista en tanto una obra que explora e indaga las posibilidades del libro, sus elementos constitutivos –materialidad, forma y estructura elemental–, su desarrollo espacio-temporal y su lectura secuencial. Estos aspectos a su vez son puestos en primer plano de contenido, de forma tal que proponen la reflexión artística sobre el artefacto-libro y sobre la obra de arte en sus aspectos materiales, de producción, de reconocimiento, de circulación y conservación. Dentro de las clasificaciones antes mencionadas se consideraron a los libros editados por IMPRESOPORMI como libros seriados o múltiples, encuadernados, de tamaño portable, realizados con recursos sencillos y accesibles de la gráfica, que mantienen en mayor medida los elementos constitutivos del libro antes descriptos. A su vez, se consideró cómo promovieron entre los artistas el recurso a un formato editable de la propia producción visual que posibilita mayor acceso y circulación de la misma. Así, se considera que en las ediciones de IMPRESOPORMI se conjugan formatos de Libro de artista, revistas ensambladas, publicaciones híbridas y de la edición *DIY (Do It Yourself)* –como el fanzine–, que privilegian una amplia circulación y acceso mediante la serialidad y la reproductibilidad. A su vez, se abordaron los recursos poéticos desplegadas por los artistas en función del tema convocante, así como se analizaron los modos en que conceptos como apropiación, montaje e hipertextualidad, ampliamente desarrollados en las prácticas artísticas contemporáneas –tanto en las artes visuales como en la literatura–, se desplegaron como operatorias poéticas y conceptuales en los libros de artista analizados. Asimismo, el hacer colectivo, también característico del arte contemporáneo, es una constante en las prácticas de IMPRESOPORMI, tanto en la conformación del grupo gestor como en las convocatorias abiertas y las propuestas de autorías colectivas para los libros de artista. IMPRESOPORMI se inscribe así en una trama de proyectos colaborativos que apuntan a tejer redes entre artistas vinculados a la gráfica y otros que sientan la curiosidad de explorar ese campo, y proponen otros modos posibles de producción y circulación para este tipo de producciones.

REFERENCIAS

ANTÓN, José Emilio. El Libro de Artista. 1995. Recuperado de: <http://www.merzmail.net/libroa.htm> (Fecha de consulta: 18-01-2020)

BORGES, Jorge Luis. *El libro de los seres imaginarios*. 1957. Buenos Aires: Editorial Kier, 1967.

BOURRIAUD, Nicolas. *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2009.

CAPPANNINI, Cecilia; CAPASSO, Verónica; PANFILI, Marina y VALENTE, Alicia. Leer la escena: relevamiento y clasificación de revistas de arte platenses (1882- 2015). *Intersecciones en Comunicación*, Olavarría, n. 10, 2016, pp.51-66.

CARRIÓN, Ulises. *Second Thoughts*. Amsterdam: Void Distributors, 1980.

CARRIÓN, Ulises. *El Nuevo arte de hacer libros*. México DF: Tumbona Ediciones, 2012.

DAVIS, Fernando. Repetición y serialidad en el grabado. In: DE RUEDA, María de los Ángeles (coord.). *Múltiples/ Múltiples*. La Plata, 2006, pp.107-142.

DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. 1967. Valencia: Pre-Textos, 2000.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil mesetas*. Capitalismo y esquizofrenia. 1988. Valencia: Pre-Textos, 2002.

DOLINKO, Silvia. *Arte Plural*. El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973. Buenos Aires: Edhasa, 2012.

FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*. Una arqueología de las ciencias humanas. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1968.

FANON, Frantz. *Los condenados de la tierra*. México DF: FCE.

GROYS, Boris. *Volverse público*. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2014.

HERRERA, María José. Gestión y discurso. *TRAMA, Imágenes, relatos y utopías. Experiencias y proyectos en el arte contemporáneo argentino*, Buenos Aires, n. 2, 2003, pp. 100-111.

HOLMES, Brian. Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones. In: AAVV. *Producción cultural y prácticas instituyentes*. Líneas de ruptura en la crítica institucional. Madrid: Traficantes de Sueños, 2008, pp.203-2015.

HUBERT, Renée Riese y HUBERT, Judd David. *The cutting edge of reading: Artists'Books*. New York City: Granary Books, 1999.

PISCITELLI, Alejandro. La fusión producción/consumo. Dj, programadores y artistas en la era de la reapropiación cultural. Julio 2005. Recuperado de: <http://www.filosofitis.com.ar/2005/07/16/la-fusion-produccionconsumo-dj-programadores-y-artistas-en-la-era-de-la-reapropiacion-cultural/> (Fecha de consulta: 05-01-2020)

RICHARD, Nelly. *Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte*: Leonor Arfuch, Ticio Escobar, Néstor García Canclini, Andrea Giunta. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2014.

ROLNIK, Suely. Furor de archivo. *Estudios Visuales*, Murcia, n. 7, 2010, pp.115-129.

STEYERL, Hito. *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra Ediciones, 2012.

VALENTE, Alicia . Producción, lectura y exhibición del Libro de Artista. *Arte e Investigación*, 8, 2012, pp.167-172.

VALENTE; GARAY, Diego y VALENT, Guillermina. Las herramientas digitales en las prácticas de taller. *Boletín de Arte*, La Plata, n. 14, 2014, pp. 153-160.

VILLALBA, Yamila. Comunicación personal, Entrevista realizada por la autora. Diciembre 2018.

Title

The edition as a collective process. Artists' books from IMPRESOPORMI project.

Abstract

This article examines the print collective project IMPRESOPORMI. Micropoéticas, in the city of La Plata, Argentina. In particular, the artist's books corresponding to the #4 edition carried out in 2015, are analyzed. On that occasion, 12 artists' books were edited, which were created by duos of guest artists - a visual artist and one from the field of lyrics - from of the trigger Words and things. The investigation of this work is located between the studies of the Artist's Book and collective artistic practices within the framework of contemporary artistic production. In that sense, some definitions of Artist's Book as a category of visual arts are replaced, as well as some classification criteria that are operative for the analysis of the selected corpus. A qualitative methodology was implemented; the analysis was made from direct observation of the artist's books, a personal interview and the collection of additional information in digital media such as social networks, blogs and websites. On this basis, it is considered that IMPRESOPORMI editions combine Artist's Book formats, assembled magazines, hybrid publications and the DIY (Do It Yourself) edition, which favour a wide circulation and access through seriality and reproducibility. Similarly, IMPRESOPORMI is enrolled in a local and regional network of collaborative projects that propose other possible ways of production and circulation of printing work.

Keywords

Edition; collective practices; artists' books; printing art.

Recebido em: 14/03/2020.

Aceito em: 23/06/2020.