



Libro de artista

Objeto de sí mismo

Matilde Marín
Natalia Silberleib

Libro de artista

Objeto de sí mismo

**Matilde Marín
Natalia Silberleib**

Índice

1. Introducción

2. Metodología

3. Resultados

4. Conclusiones

5. Bibliografía

6. Anexos

7. Índice de Tablas

8. Índice de Figuras

9. Índice de Gráficos

10. Índice de Diagramas

11. Índice de Tablas de Datos

12. Índice de Gráficos de Datos

13. Índice de Diagramas de Datos

14. Índice de Tablas de Resultados

15. Índice de Gráficos de Resultados

16. Índice de Diagramas de Resultados

17. Índice de Tablas de Conclusiones

18. Índice de Gráficos de Conclusiones

19. Índice de Diagramas de Conclusiones

20. Índice de Tablas de Bibliografía

21. Índice de Gráficos de Bibliografía

22. Índice de Diagramas de Bibliografía

23. Índice de Tablas de Anexos

24. Índice de Gráficos de Anexos

25. Índice de Diagramas de Anexos

26. Índice de Tablas de Índice de Tablas

27. Índice de Gráficos de Índice de Tablas

28. Índice de Diagramas de Índice de Tablas

29. Índice de Tablas de Índice de Figuras

30. Índice de Gráficos de Índice de Figuras

31. Índice de Diagramas de Índice de Figuras

32. Índice de Tablas de Índice de Gráficos

33. Índice de Gráficos de Índice de Gráficos

34. Índice de Diagramas de Índice de Gráficos

35. Índice de Tablas de Índice de Diagramas

36. Índice de Gráficos de Índice de Diagramas

37. Índice de Diagramas de Índice de Diagramas

38. Índice de Tablas de Índice de Tablas de Datos

39. Índice de Gráficos de Índice de Tablas de Datos

40. Índice de Diagramas de Índice de Tablas de Datos

41. Índice de Tablas de Índice de Gráficos de Datos

42. Índice de Gráficos de Índice de Gráficos de Datos

43. Índice de Diagramas de Índice de Gráficos de Datos

44. Índice de Tablas de Índice de Diagramas de Datos

45. Índice de Gráficos de Índice de Diagramas de Datos

46. Índice de Diagramas de Índice de Diagramas de Datos

47. Índice de Tablas de Índice de Tablas de Resultados

48. Índice de Gráficos de Índice de Tablas de Resultados

49. Índice de Diagramas de Índice de Tablas de Resultados

Paulo Silveira

(Porto Alegre, Brasil, 1958)



Paulo Silveira es licenciado en Artes Visuales (con títulos en Dibujo, 1986, y en Pintura, 1988) y en Comunicación Social (1980) por la Universidad Federal de Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre. Es máster y doctor en Artes Visuales por la UFRGS (1999 y 2008), especializado en Historia, Teoría y Crítica de Arte, con una pasantía en la Université Paris 1, Panthéon-Sorbonne (2006). Además, es investigador de Historia y Teoría del arte, con especialización en el estudio del lenguaje y contexto de las obras y dispositivos que configuran el arte contemporáneo, incluyendo los enfoques del trabajo y la actividad artística, y la estética y retórica visual. Participa activamente en instituciones académicas, grupos de investigación y publicaciones académicas de Brasil y también del exterior.

Conocí a Paulo Silveira en un recordado taller del libro de artista con prácticas manuales que dicté a mediados de los años 90 en el Atelier Libre de Porto Alegre. Fue un participante ejemplar, que se apasionó por este nuevo género. A partir de su libro *A página violada* (Brasil, Editora da Universidade, RS, 2001), difundido ampliamente en Occidente, creció muchísimo como profesional de esta disciplina y recibió el Premio Capes de Tese 2009, en el área Artes/Música, por su tesis “La existencia de la narrativa en el libro de artista”.

Esta entrevista fue realizada, a través de mi Estudio Matilde Marín, con los medios actuales de comunicación –*emails* y audios por Messenger– y, sobre todo, con mucha simpatía.

M. M.

Matilde Marín: ¿Cómo comenzó tu interés por el libro de artista?

Paulo Silveira: Mi interés por el libro de artista comenzó por la convivencia con la visualidad de las diferentes manifestaciones artísticas de los años 1960 y 1970, que tenían un vínculo instrumental con la comunicación. Como hijo de un periodista que cubría el área de la cultura, el ambiente a mi alrededor era muy favorable. Son cerca de veinte años que engloban mi infancia, juventud y primeros años en la universidad. Me encantaban, por ejemplo, la producción gráfica y audiovisual que daba identidad, en aquel momento, de las artes visuales a la literatura, de las capas de discos al cinema, de la poesía visual al teatro de protesta (estábamos bajo la dictadura). De a poco, noté la presencia de las publicaciones de artista, que me fascinaban. El primer trabajo que intenté comprar fue el libro objeto *Poemóviles* (1974), un volumen elaborado en una colaboración entre Augusto de Campos, poeta, y Julio Plaza, artista español radicado en Brasil. Un ejemplar estaba a la venta en una librería cerca del Instituto de Artes de la Universidad Federal de Rio Grande do Sul, donde yo estudiaba, en Porto Alegre, y donde hoy trabajo como profesor. Costaba un poco más que la mayoría y, lamentablemente, me faltó dinero para comprarlo. Años más tarde, en la misma librería, compré un ejemplar de *Geometric Figures & Color* (1979), de Sol LeWitt. Era una edición norteamericana de gran tiraje comercial y por ello tenía un precio más accesible. Esa librería, Kosmos, fundada en Río de Janeiro en 1935, tenía tiendas también en São Paulo y Porto Alegre, pero se cerró, creo que en los años 90. Allí fue donde tuve el primer contacto consistente con libros de artistas.

M. M.: ¿Qué te motivó a publicar *A página violada*?

P. S.: El libro *A página violada* es el resultado de la investigación de maestría que comencé en 1996, y que defendí en 1999. Tenía algunas certezas que se mostraron problemáticas durante la investigación, y que me obligaron a profundizar problemas conceptuales, a abordar el campo de las relaciones entre el arte y los medios, a actualizar la concepción de obra de arte y avanzar en la dimensión entre arte e intelección. Tras la defensa de la maestría, pensé que sería oportuno publicar la tesis en forma de libro por dos motivos: en primer lugar, porque entendía que los lectores todavía no estaban acostumbrados a buscar información en repositorios digitales de universidades, donde se encuentra la principal fuente del conocimiento científico; y, en segundo lugar, porque entendí que debería satisfacer la emoción personal de publicar un libro teórico. Me encontraba trabajando en una editorial universitaria, contribuyendo para la edición de libros académicos de todas las áreas del conocimiento desde diciembre de 1981, y parecía muy fácil, inherente, lógico, orgánico y placentero publicar mi propio pensamiento. En suma, publicar es emocionante. Sin embargo, la investigación de maestría trajo nuevas cuestiones por abordar. Una de ellas fue encarada en el doctorado y dio lugar al texto *As existências da narrativa no livro de artista* (2008). Me gusta más esta tesis, pero nunca fue necesario publicarla como libro, ya que está disponible para consulta online en el repositorio Lume, de la UFRGS.



Paulo Silveira, *A página violada. Da ternura à injúria na construção do livro de artista*, Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2001.

Paulo Silveira, *Algumas Ruas*, 1995.

M. M.: ¿Cuáles son, en tu opinión, los orígenes del libro de artista como objeto de arte funcional? ¿En qué momentos de la historia del arte es posible trazarlos?

P. S.: Pienso que el origen exacto del libro de artista como obra de arte no puede ser determinado. La dimensión artística de la página está disuelta en el tiempo desde el origen de los libros, de los incunables, de los manuscritos. Nuevos progresos se darían con el avance de las técnicas de reproducción de imagen, especialmente con la llegada de la litografía, fundamental incluso para la consolidación de la historia del arte como disciplina en el siglo XVIII y de la fotografía en el siglo XIX. A fines del siglo XIX y principios del XX, tenemos las ediciones generalmente colaborativas entre artistas y escritores, patrocinadas por galeristas. Son, sin duda, obras artísticas muy funcionales, maravillosas, y unas pocas elaboradas exclusivamente por artistas. Este período también incluye los primeros libros objeto.

M. M.: ¿Qué referentes conceptuales fueron los que, a tu entender, permitieron reconocerlo como una obra de arte?

P. S.: Podemos retroceder buscando definiciones, que son generalmente elaboradas tras los acontecimientos estéticos. Es un recurso intelectual válido y necesario. Sin embargo, el concepto amplio (lato) de libro de artista, como categoría, es un hecho exclusivo del arte contemporáneo y acompaña las producciones de los años 1960, 1970 y siguientes. Libros de artista que existen espontáneamente en todo el siglo XX, pero su producción programática y su definición objetiva pertenecen a la formación del arte contemporáneo internacional. Producción y definición acompañan las estrategias de comunicación de los artistas, que entienden y usan intensivamente la impresión fotomecánica (*offset*) para tirajes medios y grandes (con plena funcionalidad para la reproducción fotográfica de textos e imágenes), y fotocopiadoras, mimeógrafos y procesos artesanales

de reproducción para tirajes menores (y con obtención ágil de copias). En suma, primero vino el libro de artista contemporáneo, generalmente en la forma de libretos verbo-visuales, fotográficos, etc.; después tuvo lugar su designación, su definición como cosa del arte; más tarde, la aplicación funcional de los conceptos, incluso retroactivamente.

M. M.: ¿Es posible definir el libro de artista? ¿Se lo puede categorizar?

P. S.: La definición de un libro de artista puede haber sido un problema en el pasado, pero hoy es un falso problema. Parece que la designación "libro de artista", como nosotros la entendemos literalmente, tendría su registro observado en el título de la exposición *Artists' Books*, de 1973, en Filadelfia (y que incluía algunas revistas), con la curaduría de Dianne Perry Vanderlip. Sus constantes y variables formales fueron empíricamente descritas por algunos autores, como es el caso del mexicano Ulises Carrión, radicado en Ámsterdam, que en 1975 usó con desenvoltura el término *bookwork* (libro obra) en su artículo "El arte nuevo de hacer libros", publicado primero en la revista *Plural* de la Ciudad de México. La inscripción de la designación en un modelo formal y su categorización en un sistema que la incluya fueron perennizadas por Clive Phillpot, en el artículo "Books, Book Objects, Bookworks, Artists' Books", publicado en la revista *Artforum*, en 1982. El artículo se volvería una referencia en el campo. Las exposiciones colectivas comprobarían las observaciones de Phillpot, a través de abordajes amplios, casi recensiones, nacionales o internacionales. Por fin, la consolidación universal de la acepción se confirmó por el ingreso (probablemente al final de los años 90) del *verbete* "artists' books", en el *Art & Architecture Thesaurus (AAT)*, mantenido por el Getty Research Institute. El *verbete* es una maleta que ofrece espacio confortable para las variaciones de los libros obra, reconociendo el vínculo con los libros objeto y los escritos de artistas.

M. M.: Desde los ejemplares producidos exclusivamente con texto a los que predominan en lenguaje visual o experimental, ¿podría decirse que el libro de artista es un género en sí mismo, que elige representarse y definirse sin restricciones de medios o fines?

P. S.: La categoría "libro de artista", en sentido lato, es, sí, un género en sí mismo. Admite obras o publicaciones con autoría de un artista (o de alguien a quien se le atribuye "artisticidad"), con una amplia variedad de conformaciones, del libro textual al libro objeto, pasando por el libro obra (*bookwork*). Este último, *bookwork*, es frecuentemente conocido como "libro de artista", esta vez en sentido estricto, lo que a veces genera confusión. Cada obra demandará, en mayor o menor grado, soluciones gráficas, plásticas o fotográficas, en cualquier presentación, formato (tamaño) o tiraje (cuando corresponda). El artista, novato o con experiencia, usará sus saberes e instrumentos que le parezcan más compatibles con su expresión o con su objetivo, concibiendo libretos de costo bajo (como los fanzines o *zines*), volúmenes fotográficos (fotolibros), concepciones narrativas que se expresan y se comunican por el proyecto gráfico, libros obra con técnicas tradicionales del grabado, historietas y fotonovelas diferenciadas,

algunos periódicos (revistas), etc. La persona artista es la persona autora. Y, claro, es necesario aceptar que en esas producciones el concepto de libro es bastante flexible.

M. M.: Si tuvieras la oportunidad de viajar en el tiempo hacia un momento icónico de la historia de la producción del libro de artista, ¿cuál sería y por qué?

P. S.: Si yo pudiera viajar en el tiempo, me gustaría vivir los años 60 y 70 nuevamente, pero como un adulto con recursos para desplazarme en el espacio, recorriendo diversos países. Me gustaría conocer a personas y ambientes que tuvieran asociación directa o indirecta con la decisión de publicar como emprendimiento artístico, con la pulsión artística de auto-publicarse, para vivir el ecosistema artístico y social que generó el espíritu de red y la proposición de buscar espacios alternativos. Visitaría lugares del arte conceptual, del minimalismo, de los conceptualismos latinoamericanos, del arte postal, del arte feminista, de la *land art*, de los diferentes tipos de medios... Asistiría a eventos y festivales del Fluxus en los Estados Unidos, Alemania y otros países; visitaría las muestras del Centro de Arte y Comunicación (CAyC), en Argentina; frecuentaría las conversaciones del colectivo Beau Geste Press, en Inglaterra; en Nueva York, estaría en el día de apertura de la librería Printed Matter y en la fundación del Franklin Furnace Archive; visitaría la librería Other Books and So, en Ámsterdam. Habría todavía muchas situaciones más para enumerar. Es difícil elegir un solo momento entre tantos. En Brasil, viajaría un poco más hacia atrás en el tiempo, entre 1955 y 1956, para reencontrarme con Wladimir Dias-Pino, pero en el pasado, cuando él tenía menos de treinta años de edad (y yo todavía no había nacido). Yo lo vería construir e interactuar con las páginas de su libro poema *A Ave*, confirmando en su método con afectuoso referencial regional la inspiración de lo que sería una de las raíces formales y discursivas del libro de artista internacional. ¿Quién sabe si él no me daría un ejemplar?

Libro de artista. Objeto de sí mismo
es una producción del Estudio Matilde Marín,
en versión Ebook y física.

Los textos principales fueron escritos por
Matilde Marín y Natalia Silberleib.

La coordinación general fue realizada por Laeticia Mello.

La edición de los textos estuvo al cuidado de Graciela Gliemmo.

El diseño fue realizado por Mariusestudio.

Los procesos digitales estuvieron a cargo de Julieta Anaut.

Este libro fue concluido a inicios del año 2023.

Un agradecimiento especial a:



Marín, Matilde
Libro de artista : objeto de sí mismo / Matilde
Marín; contribuciones de Natalia Noemí Silberleib.
- 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires :
Matilde Marín, 2023.
Libro digital, PDF
Archivo Digital: online
ISBN 978-987-88-8973-3
1. Arte. 2. Arte Contemporáneo. 3. Libro de Arte.
I. Silberleib, Natalia Noemí, colab. II. Título.
CDD 760.2