

LIBROS SIN LITERATURA

Horacio Zabala

-Podría contarles mis aventuras, pero son las que empezaron esta mañana -dijo Alicia tímidamente-; no vale la pena empezar por las de ayer, porque entonces era yo una persona diferente.
-Explica ese galimatías -ordenó la Tortuga Artificial.
-No, no, las aventuras primero -insistió, impaciente, el Grifo-; las explicaciones se alargan siempre tanto...

Lewis Carroll

El libro (lat. *liber*) es un objeto que transporta la lengua escrita. Su estructura formal está constituida por unos pocos elementos fundamentales: el título, la secuencia de páginas manuscritas o impresas reunidas en un volumen encuadernado, la tapa y la contratapa, las ilustraciones, la tipografía, etc. El libro tiene, además de su materialidad concreta y sus infinitas posibilidades para el conocimiento, una significación metafísica extraordinaria. Jorge Luis Borges la sintetiza así: "El mundo, según Mallarmé, existe para un libro; según Bloy, somos versículos o palabras o letras de un libro mágico, y ese libro incesante es la única cosa que hay en el mundo: es, mejor dicho, el mundo" (*Del culto de los libros*).

El *libro de artista*, también denominado *libro-objeto*, constituye una categoría artística peculiar. Existe a partir de la antigua estructura que llamamos "libro", pero a la vez la re-hace y re-inventa. Ofrece a los "lectores" la ocasión de vivir una experiencia estética más allá de las convenciones del lenguaje, de su lógica y de la bidimensionalidad de la página impresa.

Los libros de artista no son libros a propósito del arte. O sea, no se refieren a su historia ni a su teoría, nada tienen que ver con la crítica de arte ni con las técnicas artísticas; tampoco son clasificables como libros ilustrados por artistas (desde 1914 hasta 1973 Pablo Picasso ilustra 157 libros, pero no hace un solo libro de artista). Así como ante la pregunta acerca de qué es una escultura, podríamos responder – quizá evasivamente – afirmando que es una candidata a considerar como una obra de arte, ante la pregunta ¿qué es *un libro de artista*? podríamos responder lo mismo: es un candidato a considerar como una obra de arte.

Artistas de las tendencias, expresiones y poéticas más dispares han realizado obras con estas características indeterminadas, y por lo tanto, poco clasificables. A la manera de un fenómeno particular, *el libro de artista* comenzó alrededor de 1960 como parte de un vasto movimiento artístico-cultural internacional que mezclaba y combinaba distintos instrumentos, técnicas y materiales. De esta forma, se intentaba aportar una mirada crítica a la producción, comunicación, distribución y consumo de la obra de arte. Ésta podía y debía dejar de ser considerada una mercancía semiótica prestigiosa o un fetiche de lujo, o sea, un objeto único y aurático. No es casual que en esos mismos años surgiera la idea de la “desmaterialización de la obra de arte” (teorizada por Lucy Lippard) como característica común que acentuaba los procesos creativos y participativos, en consonancia con los instrumentos críticos aportados por Marshall McLuhan, Guy Debord, Herbert Marcuse *ed altri*.

En esos años, el libro de artista (como el happening, la instalación, los objetos, la poesía visual, las imágenes en movimiento, etc.) se presentaba como un modelo alternativo que podía reemplazar a las obras tradicionales (pintura y escultura) y a su contexto (el circuito de las galerías y los museos). En efecto, dado que el libro de artista exige ser manipulado, el público no lo disfruta sólo desde un punto de vista visual, sino con la intervención de más de un sentido. Tampoco es indispensable su inserción en el mercado artístico tradicional, pues el fenómeno mismo

encuentra sus propios modos de producción (artesanales o industriales) y sus propios canales de comunicación y de distribución.

Hay como mínimo tres maestros que crearon, entre otras cosas, lo que hoy denominamos *libro de artista*. Y cada uno de ellos está asociado a un movimiento del arte moderno: el constructivismo, el futurismo y el dadaísmo. Me refiero a la obra *Para leer en voz alta* (1923) de El Lissitzky con poemas de Vladimir Maiacovsky (cuya tipografía sugiere la entonación de la voz), a la obra *Palabras en libertad futurista, táctil - térmica - olfativa* (1932) de Filippo Tommaso Marinetti, y a la obra *Caja en la valija* (1935) de Marcel Duchamp (con fotografías, documentos y réplicas en miniatura de tres *readymades*, que constituyen una exposición retrospectiva portátil). En nuestro país, los pioneros fueron Libero Badii, Edgardo Antonio Vigo y Juan Carlos Romero.

Desde los sesentas, el artista no pertenece a ninguna disciplina precisa. En su actividad productiva puede utilizar cualquiera y pasar de una a otra, puede trabajar en equipo o recurrir a especialistas. El artista contemporáneo ha heredado de las vanguardias históricas una orientación multidisciplinaria: el concepto de género específico ha perdido vigencia y peso cultural. En cualquier exposición colectiva de libros de artista se verifica que las obras no poseen analogías importantes y constantes, como las que podríamos encontrar en una exposición colectiva de xilografías o cerámicas. El libro de artista no es un género ni una técnica sino, en todo caso, una tonalidad, una manera cambiante de decir y señalar con su propia problemática.

En el análisis de los libros de artista de Teresa Pereda, debemos dejar a un lado toda pretensión de encontrar unidad o coherencia estilística y abrirnos a su irreducible multiplicidad. En términos generales, su producción artística es pluralista: así como hay fotografías y pinturas, dibujos, objetos textos e instalaciones, hay libros. En ellos aparecen diferencias dimensionales, materiales, tecnológicas, estructurales y

poéticas que indican la ausencia de una única idea generadora, rectora y reguladora. Veamos algunas de sus obras.

La primera incursión de la artista en la problemática del libro se denomina *Las dos plegarias de Teresa Pereda* (1994-1996). En esta obra, edición de tres ejemplares sobre papel hecho a mano con inclusión de tierra, están presentes, con variaciones, las alusiones a los elementos que aparecerán en su producción posterior: el viaje, la cartografía, la ceremonia, la palabra, la imagen, la tierra.

El Libro de las cuatro tierras es el resultado de un proyecto cuya ejecución duró dos años, desde 1996 hasta 1998. Teresa Pereda viajó a cuatro regiones de la Argentina: la pampa, el desierto, la cordillera y el litoral. El procedimiento utilizado y la materia de su investigación pertenecen a la amplia problemática de la antropología. Pero una vez realizadas las tareas in situ, tales como entrevistar a cuatro lugareños, tomar fotografías y recoger muestras de las cuatro tierras, la artista se desvía de la metodología científica. Es decir, la hace pasar por el filtro de su sensibilidad. La documentación, sin perder su atributo esencial, adquiere una particular realidad estético-formal: pasa a ser una obra abierta, con múltiples significados, que se presenta en el contexto del arte (y no de la ciencia). Teresa Pereda selecciona, combina, diseña y pone en relación estratos y fragmentos históricos, sociales, geográficos y étnicos de la "realidad real" a partir de un código legible y reconocible. Es una suerte de cofre-libro; su tapa y contratapa se realizaron con maderas duras de la Patagonia, y sus páginas son de papel hecho a mano con pulpa de algodón, al que se le incorporaron las tierras de las cuatro regiones.

En 2000 se editan catorce ejemplares de su obra *Cuatro tierras*. El libro es mínimo: lo conforman dos planos (tapa y contratapa) unidos por bisagras. En uno de los planos hay cuatro compartimentos de vidrio que contienen tierras procedentes de la provincia de Buenos Aires, de Neuquén, de Misiones y de Córdoba. Las diferentes tierras son visibles a

través de vidrios transparentes, en los que están impresos los mapas de las zonas correspondientes.

Con relación al paralelismo entre el mapa y el territorio, Jorge Luis Borges escribe acerca de unos cartógrafos perfeccionistas: "levantaron un mapa del Imperio que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él" (*Del rigor de la ciencia*). *Las cuatro tierras* permite el contacto visual entre la representación bidimensional –el mapa– y la presentación tridimensional –la tierra–; mejor aún: entre los cuatro mapas y las cuatro tierras. Es interesante mencionar el simbolismo espacial y temporal derivado del número "cuatro": los cuatro elementos, las cuatro estaciones, y en particular, los cuatro puntos cardinales, que suministran orden: el *Este* (amanecer, primavera, infancia, luna creciente); el *Sur* (verano, fuego, juventud, luna creciente); el *Oeste* (otoño, madurez, atardecer, luna menguante); el *Norte* (invierno, ancianidad, noche, luna nueva). En *Cuatro tierras*, la artista juega con la ausencia del soporte material de la escritura –las hojas de papel–, esencial del concepto de libro, y con la presencia inmediata y concreta de algo insólito en un libro: la tierra, materia primigenia a la que hace alusión el título de la obra y que es visible a través de cuatro vidrios cuadrados. Debemos recordar que la psicología de la forma señala que todas las divisiones tetrapartitas, y en especial el cuadrado y el cubo, muestran la fijeza constructiva, firme y definida de la organización material del mundo.

Esta presencia de la tierra a través de un vidrio transparente es una constante en la obra de Teresa Pereda. Aparece en instalaciones, pinturas y objetos. En *Cuatro mil centímetros cúbicos de aire y tierra* (2003), la tierra está emplazada dentro de cuatro cajas-libro herméticas donde hay textos impresos referidos a la palabra "tierra" como "cultivo", "territorio", "nación", "suelo natural", "patria". En *la Caja para soñar una patria posible* (2006) hay un cambio de dimensiones, la tierra ya no está dentro de una caja-libro manipulable, sino dentro de un simple cubo: una estructura primaria transparente, una suerte de monolito

hierático y distante cuyas caras transparentes están cartografiadas.

La idea de la estructura vidriada que permite mostrar la tierra (o las diferentes tierras) está llevada al límite en su obra *Páginas de artista* (2000). En su primera acepción, folio (del lat. *folium*, hoja) se refiere a la parte terminal de los vegetales, plana, lisa y delgada. También significa, por analogía, hoja de papel o de metal, de cuaderno o de libro. La obra se compone de cajas herméticas que tienen una cara de vidrio transparente, a través de la cual se observa tierra suelta. Es necesario poner de relieve que, entre otras acepciones, el término "hoja" se utiliza para indicar la porción de tierra que se siembra un año y se deja descansar otro.

Bajo el nombre de Juan (1998-2001) es una obra que ahonda la investigación estético-antropológica de la artista. La arcaica Fiesta de San Juan se celebra el mismo día –el 24 de junio– en el viejo y en el nuevo continente. Sin embargo, los ciclos naturales correspondientes a cada hemisferio se encuentran en situación antagónica: mientras en el hemisferio norte se da el solsticio de verano, en el hemisferio sur se da el solsticio de invierno. Es el momento en el cual las comunidades andinas de América (de cultos solares) celebran el Año Nuevo, el Intiq Raimin. La tradición de encender fogatas durante la Fiesta de San Juan tiene connotaciones mágicas: es una ofrenda para que el sol no abandone la tierra a las tinieblas y al Mal. A partir de estas antiguas tradiciones mágico-religiosas, Teresa Pereda realizó una intervención socio-cultural cuyo resultado es un libro de artista.

Su método operativo consistió en presenciar y estudiar ambas celebraciones, entrevistar a quienes las ofician, recolectar la tierra de cada lugar, recoger las cenizas y carbones de los fogones y otros elementos que caractericen a las fiestas, como también documentar fotográficamente las diferentes situaciones. En España, la artista fue en 1999 a la aldea de Isil, ubicada en la Vall d'Aneu de los Pirineos catalanes. En América, se trasladó en 2000 al poblado de Cochino en el Altiplano andino de la

provincia argentina de Jujuy, cuya población es en su mayoría aymará y quechua, como consecuencia de haber integrado el imperio Inca.

Bajo el nombre de Juan es un libro de artista que se editó en Bogotá, Colombia, en sesenta ejemplares con papel hecho a mano (al cual se le han incorporado cenizas y carbones), incluye litografías y gofrados. La elaboración de esta obra es compleja pues entraña intervenciones in situ y trabajo de equipo. La obra de Teresa Pereda recoge y reúne las imágenes de dos fiestas, así como las dos fiestas recogen y reúnen a los individuos de una comunidad. Las dos fiestas son una fiesta, un hecho histórico y social, mágico y religioso: una totalidad, un sentido.

La obra 1518 kilómetros de devociones (2002-2005) se inscribe dentro de la poética de Teresa Pereda de una manera diferente debido a dos aspectos. El primero es la tecnología empleada: son ocho ejemplares en impresión digital sobre una hoja enrollada de Duraclear contenida en una caja de aluminio; el segundo aspecto es la ausencia de la materia tierra. La obra consiste en la narración visual (cartográfica) de un viaje de 1518 kilómetros en el cual la artista relevó todos los santuarios levantados al costado de las rutas que, notoriamente, habían aumentado su número después de la crisis económica, social y política argentina de 2001.

Por sus características, *Bajo el nombre de Juan* y *1518 kilómetros de devociones* se inscriben dentro de la idea del arte expresada por Claude Lévi-Strauss en su libro *El pensamiento salvaje*. El autor ubica las prácticas artísticas y el arte mismo "a mitad del camino entre la ciencia y el mito". El pensamiento mítico juega con signos, unidades cuyo número de combinaciones es limitado. La ciencia, en cambio, que emplea estructuras intelectuales, juega con conceptos, cuya naturaleza es ilimitada. Así como la ciencia aspira al conocimiento progresivo del mundo, el mito aspira a encontrar su significado, aun a costa de escapar de la historia. Para Lévi-Strauss, el arte comparte con el mito y la religión el papel de un inestimable fabricante de sentido a la vida social. La antro-

pología estructural, lejos de cualquier metafísica, nos enseña a mirar las obras de arte a la luz de los sistemas de signos y de los conceptos.

La obra *1518 kilómetros de devociones* habla de los santuarios diseminados sin un orden establecido a priori, sin ley ni jerarquías. No fueron creados por un poder institucional, sino que son el resultado de prácticas simbólicas no autoritarias, de peregrinajes marginales y rituales mágicos inmersos en la cultura material. Son templos precarios contruidos por manos anónimas que constituyen una intrincada red de presencias. Los santuarios son lugares de cita, son signos de inquietudes, interrogantes y esperanzas de algunos hombres y mujeres argentinos. De sus visiones interiores y exteriores, del cruce sensible entre el mundo sagrado y el mundo profano.

Hacia fines de los años sesentas, varios artistas trabajan con y en la naturaleza, específicamente empleando la materia tierra con intervenciones *in situ* y con alusiones a ella a través de imágenes fijas y en movimiento. Así, las obras monumentales en parajes desérticos de Utah del norteamericano Robert Smithson, la documentación y recolección de piedras del inglés Richard Long, las instalaciones del italiano Mario Merz, las intervenciones en el paisaje (urbano o rural) de los argentinos Carlos Ginzburg y Nicolás García Urriburu. Sola o junto a otros materiales no elaborados, la tierra aparece desligada de toda servidumbre ideológica y económica. Su estatuto material muestra su resistencia y su capacidad utópica, tal vez por su obvia proximidad a la existencia.

Los cuatro elementos que inspiraron las cosmologías, mitologías y filosofías milenarias fueron el agua, el fuego, el aire y la tierra. No pensemos en ésta como una simple materia desmenuzable que constituye nuestro suelo natural, con animales, plantas, raíces, rocas y ríos subterráneos. Pensemos en la Tierra con mayúscula: un planeta con una figura esférica ligeramente aplastada en los polos, perteneciente a un sistema solar perdido en el espacio y habitado por seres humanos que tienen una historia.

Desde hace un decenio, Teresa Pereda ha focalizado sus intereses artísticos en la materia tierra y sus significaciones reales, simbólicas e imaginarias: como origen, referencia, pertenencia y germen sociocultural. En sus obras están implícitos o explícitos los mitos y las ceremonias, la geografía y la historia, las fiestas y los viajes. Sus obras eluden la mera información y la mera imagen para generar experiencia sensible. Y es ésta, la experiencia, quien nos señala que la tierra es irreducible e impenetrable, pues todo proviene y se apoya en ella, todo se muestra y se oculta en ella: es origen, fundamento y destino.

La poética, la identidad y la sustancia de la obra de la artista resultan de enfocar la tierra. A veces, los valores ópticos, cromáticos y táctiles de sus instalaciones, chapas, papeles, objetos y libros de artista realzan esta materia prima opaca y resistente. Otras veces la aluden desde la historia y el viaje humanos. Siempre, es la referencia esencial.

Ha sido dicho que el libro es, como los otros medios de comunicación, un objeto capaz de extender el ojo, la reflexión, la imaginación y la memoria. Es indiscutible que a estos atributos no escapa el libro de artista (el libro-objeto, el libro sin literatura). Se puede afirmar que esta categoría es un segmento que refleja la vasta producción de Teresa Pereda. Creados en un período que comienza en 1994 y que se prolonga hasta el presente, sus libros constituyen un modelo reducido, multiplicado, manipulable y móvil de su obra.

Horacio Zabala

Primavera de 2006