

El libro (de artista) en su dimensión poética

Gabriela Agustina Irigoyen ⁽¹⁾ e
Irene de Mendonça Peixoto ⁽²⁾

Resumen: El libro de artista constituye un objeto singular en la intersección entre el arte y el diseño contemporáneo, caracterizado por complejidades históricas, simbólicas y materiales.

Este artículo presenta una síntesis de la investigación realizada entre 2022 y 2024 en el marco de la maestría en Diseño del Programa de Posgrado en la Escuela de Bellas Artes de la UFRJ, dentro de la línea de investigación “Diseño y Cultura” bajo la orientación de la Prof. Dra. Irene de Mendonça Peixoto. El estudio propone un abordaje interdisciplinario del libro de artista centrado en sus dimensiones poéticas, materiales y narrativas, entendidas como ejes fundamentales en la articulación entre prácticas artísticas y proyectuales. Desde una perspectiva basada en la práctica del investigador-artista, la metodología combinó revisión bibliográfica con procesos de creación, explorando el libro de artista como campo expandido para la experimentación estética y conceptual.

Palabras clave: Libro de Artista - Arte y Diseño - Poéticas del Libro - Procesos de Creación - Gesto Creativo

[Resúmenes en inglés y en portugués en la página 148]

⁽¹⁾ **Gabriela Agustina Irigoyen**, es artista visual y diseñadora. Licenciada en Pedagogía por la Universidad Santa Úrsula (Brasil) y especialista en Educación Infantil por la Pontificia Universidad Católica de Río de Janeiro (PUC-Rio). Completó su maestría en Diseño en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Federal de Río de Janeiro (UFRJ), dentro de la línea de investigación “Diseño y Cultura”. Su práctica transita entre el arte, el diseño y la producción de libros de artista, explorando la materialidad, la poética y los procesos de creación como ejes centrales de su investigación. Desde 2010 desarrolla una producción autoral que incluye libros-objeto, libros expandibles, piezas gráficas y experimentaciones en encuadernación artística, integrando lenguajes como el dibujo, la escritura, la fotografía, el video y la performance. Ha participado en exposiciones colectivas e individuales en Brasil y en el exterior, incluyendo muestras en Barcelona y Buenos Aires. Su investigación se enfoca en comprender el libro de artista como un espacio expandido de experimentación poética, donde el gesto, el lenguaje, la materia y el tiempo se entrelazan en procesos creativos abiertos. Actualmente desarrolla proyectos que combinan práctica artística, docencia e investigación, reflexionando sobre los cruces entre arte, diseño y poéticas del libro en el contexto contemporáneo.

⁽²⁾ **Irene de Mendonça Peixoto** es Diseñadora graduada por la Escuela de Bellas Artes de la UFRJ, con posgrado en la École Supérieure des Arts Modernes de París, maestría por la Escuela de Comunicación de la UFRJ y doctorado en Artes Visuales por el Programa de Posgrado en Artes Visuales de la misma institución.

En 1979 fundó su primer estudio, *Tira-linhas Studio*, donde desarrolló durante 26 años cientos de proyectos gráficos, principalmente en las áreas de la moda y las artes visuales. Desde 1992 es profesora del curso de Comunicación Visual en la EBA/UFRJ, conciliando la docencia con la práctica profesional en diseño.

En 2006 creó su segundo estudio, *Núcleo-i Designers Associados*, dedicado a proyectos comerciales y culturales. A partir de 2010, además de su trayectoria académica y como consultora, ha intensificado su actuación en proyectos de investigación en artes visuales. Desde 2017 es docente permanente del Programa de Posgrado en Diseño de la UFRJ, donde orienta investigaciones en las intersecciones entre diseño, arte y cultura visual.

Introducción

El *libro de artista* ocupa un lugar singular en el campo del arte contemporáneo y del diseño, funcionando como un medio de experimentación estética, conceptual y poética. Esta investigación parte de una perspectiva ampliada del término, que comprende el libro como un espacio donde confluyen materialidad, gesto, lenguaje y subjetividad. A través de un enfoque metodológico que articula análisis teórico, revisión bibliográfica y práctica artística, proponemos comprender cómo el libro de artista se configura como objeto poético y vehículo de expresión simbólica.

Los procedimientos metodológicos fueron organizados en cuatro etapas principales, descritas a continuación.

La primera etapa consistió en una amplia revisión bibliográfica con el objetivo de contextualizar teóricamente el libro de artista en sus aspectos históricos y simbólicos. Esta revisión integró autores de las áreas de Historia, Filosofía, Arte y Diseño, proporcionando un panorama teórico que sustenta el análisis de las obras seleccionadas y dialoga directamente con la práctica creativa.

La segunda etapa consistió en la delimitación del recorte temporal de las obras a analizar, abarcando libros de artista de autoría propia producidos entre 2010 y 2024. A partir de este recorte se elaboró un inventario que mapeó los aspectos formales y poéticos de las obras seleccionadas, conformando el corpus empírico de la investigación. Este inventario permitió analizar las características materiales y simbólicas de cada obra.

La tercera etapa implicó un diálogo con diferentes campos del saber —Filosofía, Arte, Semiótica y Antropología— para profundizar las reflexiones sobre el libro de artista, valorizando tanto su materialidad como su subjetividad. Los conceptos provenientes de la Filosofía y la Semiótica fueron fundamentales para explorar la dimensión poética y simbólica del libro. Por su parte, la Antropología ofreció herramientas para pensar el papel del *artista practicante o artista en ejercicio*, situando al autor dentro del propio proceso

investigativo. Finalmente, pensadores que abordan la dimensión autobiográfica contribuyeron a reflexionar sobre la relación entre la práctica artística y la experiencia personal de la investigadora.

Sin embargo, en su mayoría, los practicantes del arte de la investigación no se encuentran entre los antropólogos, sino entre las filas de los artistas en ejercicio” (Ingold, 2022: 23).

La cuarta etapa promovió un diálogo constante entre teoría y práctica, con la creación de dos libros de artista autorales como manifestaciones poéticas de las reflexiones construidas a lo largo del proceso. La práctica creativa no solo sintetizó las reflexiones teóricas, sino que también funcionó como un campo de experimentación y profundización de las ideas desarrolladas. Esta interacción evidencia el papel de la práctica como investigación, reforzando el potencial crítico y creativo del artista y del diseñador como investigador. Con esta metodología fue posible abordar el libro de artista como un objeto múltiple y fluido, situado en los márgenes entre el arte, el diseño y la poética, valorizando tanto su materialidad como los procesos creativos que lo atraviesan.

Marcos teóricos y conceptuales

Los marcos teóricos y conceptuales que sustentan esta investigación se construyen desde una perspectiva interdisciplinaria que aborda el libro como objeto complejo, fluido y en permanente transformación.

El primer eje teórico se fundamenta en los aportes de Roger Chartier (1999, 2018, 2021), quien plantea que todo texto está atravesado por dos tipos de variaciones fundamentales: las *variaciones conceptuales* y las *variaciones materiales*. Las *variaciones conceptuales* se refieren a la movilidad, inestabilidad y transformación histórica de las categorías de autoría, designación y clasificación de las obras. Esto implica que la manera en que entendemos qué es un libro, quién es su autor o qué lo define como obra válida está sujeta a convenciones culturales que cambian a lo largo del tiempo. Por otro lado, las *variaciones materiales* ponen en evidencia cómo los soportes físicos, las tecnologías de reproducción, las técnicas editoriales y los modos de circulación influyen directamente en la construcción de sentido. El paso de manuscritos a impresos, de códigos a soportes digitales o de libros industriales a libros de artista transforma no solo la experiencia de lectura, sino también la propia naturaleza del texto y su inserción en la cultura.

Se trata pues de un encuentro creativo basado en la atención dedicada a la historia de la lectura y de la interpretación, a las formas materiales de inscripción y de transmisión de los textos, a las limitaciones que rigen las modalidades de su composición y de su circulación (Chartier, 2021: 20).

En diálogo con Chartier, las reflexiones de Hansen (2013) complementan esta mirada al proponer que el libro debe ser comprendido desde tres dimensiones interrelacionadas: como *objeto material*, como *objeto simbólico* y como *mercancía o valor de intercambio*. Desde su materialidad, el libro es el resultado de elecciones técnicas, procesos productivos, formatos y estructuras que condicionan su forma y su lectura. Como objeto simbólico, el libro se convierte en un sistema de signos donde las palabras, imágenes, estructuras visuales y materiales construyen sentidos que exceden lo meramente textual. Además, al ser un objeto que circula en mercados simbólicos y económicos, el libro también posee un valor de intercambio, que está mediado por sistemas de distribución, apropiación, legislación y valoración cultural. Esta triple dimensión permite entender que la materialidad no es un aspecto accesorio del libro, sino constitutivo de su existencia como objeto cultural, estético y comunicativo (Hansen, 2013).

En este marco, se presenta un recorrido por los principales términos utilizados para nombrar y pensar el campo del libro de artista, con especial atención a las expresiones *libro de artista*¹, *libro obra*² y *libro-objeto*³. Nuestras reflexiones se inician a partir de las acepciones encontradas en el *Tesaurus de Arte y Arquitectura*, desarrollado y financiado por el *The J. Paul Getty Trust*, traducido para el español por el *Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales de Chile*⁴.

A lo largo del análisis, observamos cómo estos términos no son sinónimos ni intercambiables, sino que responden a contextos históricos, culturales y discursivos específicos, así como a posicionamientos teóricos particulares. Las investigaciones de Costa, C.T., y Fabris, A. (1985) y Fabris, A. (1988) fueron fundamentales para comprender cómo estos conceptos emergen a partir de las vanguardias históricas y se consolidan en el arte contemporáneo como categorías que permiten mapear las múltiples formas que adopta el libro en manos de los artistas. Johanna Drucker (2004) aporta una reflexión crítica que nos advierte sobre la complejidad de encerrar el libro de artista en definiciones fijas, proponiendo entenderlo como un campo expandido, en constante transformación y que emerge como una categoría inestable, que se consolida a partir de las prácticas de las vanguardias históricas, pero que se redefine constantemente en diálogo con los desarrollos tecnológicos, culturales y políticos.

Existe una tendencia a establecer un origen aparentemente arbitrario y demasiado definitivo. En particular, *Twenty-six Gasoline Stations* de Ed Ruscha se ha convertido en un cliché en las obras críticas que intentan establecer una historia de los libros de artista. Esto tiene su razón de ser, ya que la obra de Ruscha innova en la incorporación y definición de lo que es un libro de artista. Sin embargo, parece contraproducente intentar establecer un único punto de demarcación para esta compleja historia. Resulta más útil e interesante reconocer que, para cuando se produjo la obra de Ruscha (la primera edición data de 1962), ya existía un precedente histórico en ejemplos que abarcaban desde el futurismo ruso, pasando por el surrealismo, hasta la vanguardia estadounidense, tanto artística como literaria (Drucker, 1995: 11).

Los aportes de Felipe Scovino (2022) enriquecen este análisis al situar el libro de artista en un territorio de fricción y disolución de las fronteras entre arte, diseño y poesía. Frente a estas múltiples acepciones, adoptamos en esta investigación la posición de trabajar desde la perspectiva ampliada del término *libro de artista*, entendiendo que este concepto nos permite abarcar no solo libros que se presentan formalmente como tales, sino también objetos, estructuras, procesos y experiencias que dialogan con la noción de libro desde una mirada poética, material y conceptual. Elegimos esta perspectiva porque nos permite pensar el libro como un espacio de experimentación que integra gesto, materialidad, lenguaje y proceso, desbordando las definiciones más restrictivas y abrazando la pluralidad de prácticas que caracterizan este campo en el contexto contemporáneo. El análisis sobre el surgimiento del libro de artista, especialmente en el contexto brasileño, constituye un eje central en este recorrido teórico e histórico. Las investigaciones de autoras como Costa, C.T., y Fabris, A. (1985) y Fabris, A. (1988) ya mencionadas y Gisele Creni (2013) son fundamentales para comprender cómo este campo se configura de manera singular, tensionando las nociones de arte, objeto y publicación. A este análisis se suman las aportaciones de Gustavo Nóbrega (2017) y Felipe Scovino (2022), quienes destacan cómo el libro de artista en Brasil adquiere características propias, influenciado tanto por los debates internacionales como por los procesos locales de institucionalización, resistencia y experimentación artística. Este enfoque nos permite problematizar la categoría de libro de artista no como una etiqueta cerrada o importada acríticamente, sino como un campo dinámico que se adapta, se expande y se resignifica según los contextos históricos, culturales y las trayectorias individuales de los artistas. Por esta razón, nuestra investigación asume la perspectiva de pensar el libro de artista desde su condición de objeto poético, material y procesual, reconociendo su surgimiento no como un evento fijo o lineal, sino como el resultado de múltiples cruces, tensiones y apropiaciones tanto en Brasil como en el panorama internacional.

Las contribuciones de Ulises Carrión (2011), Bruno Munari (1998) y Rosalind Krauss (2008) son fundamentales para pensar el libro de artista como una práctica expandida. Carrión redefine radicalmente el concepto de libro al señalar que *hacer libros no es lo mismo que escribir libros*, desplazando el énfasis del contenido verbal hacia la estructura secuencial, la disposición espacial y la materialidad del objeto. En sus palabras, un libro es una organización de tiempo y espacio, donde las palabras, las imágenes y los materiales son elementos de una misma estructura poética. Bruno Munari, por su parte, lleva esta idea al extremo con sus libros ilegibles⁵, donde la ausencia de texto es sustituida por ritmos visuales, juegos formales, cortes y colores que proponen una experiencia sensorial y rítmica que apela directamente a la percepción y a la imaginación del lector. Finalmente, Rosalind Krauss aporta el concepto de *campo expandido*, que permite comprender al libro de artista no como una categoría cerrada, sino como un territorio híbrido que desborda los límites del arte, el diseño y la literatura, abriendo posibilidades para una poética del gesto, de la materialidad y del proceso. Este marco conceptual sitúa al libro de artista como un espacio de experimentación donde la palabra, su ausencia, el soporte y el acto de hacer son, todos, parte de la construcción del sentido.

En nuestra investigación abordamos el libro de artista desde la perspectiva de su *dimensión poética*, entendiendo que esta categoría no se limita a su materialidad ni a sus características formales, sino que incorpora también los gestos, procesos, flujos vitales y relaciones que atraviesan su creación y su existencia como objeto artístico. Esta reflexión se sustenta en las contribuciones de Tim Ingold (2012, 2022), quien nos invita a comprender los objetos —o más precisamente las *cosas*— como entidades vivas, permeables, atravesadas por dinámicas materiales, ambientales y temporales.

Desafiando la noción establecida de “objeto”, proponemos retomar la noción de “cosa”, porosa y fluida, permeada por flujos vitales, integrada en los ciclos y dinámicas de la vida y del entorno (Ingold, 2012: 25).

A esta mirada se suman los aportes de Edith Derdyk (2019), quien propone pensar el libro como *objeto poético*, como *pretexto poético* y como *modo híbrido de producir poéticas*, resaltando que el libro de artista es un territorio de entrelazamiento de lenguajes visuales, táctiles, gráficos, materiales y simbólicos.

[...] porque son pensamientos del orden de los acontecimientos que se configuran desde esa manera híbrida de producir poética que es el libro de artista, afirmando la imposibilidad misma de dar fe de su existencia bajo el contingente asegurado de las teorías, pues éstas no darán cuenta de la especificidad ampliada de bucear en ese paisaje híbrido (Derdyk, 2019: 10).

Este pensamiento se articula con las nociones de *agenciamiento material* y *agenciamiento colectivo* desarrolladas por Deleuze y Guattari (2011), que nos permiten entender el libro como un sistema vivo de conexiones —entre materias, signos, gestos, sujetos y contextos—, donde no existe una jerarquía fija entre forma y contenido, sino un flujo constante de relaciones y devenires. Desde esta perspectiva, la *dimensión poética del libro de artista* emerge como un concepto clave que permite integrar materialidad, proceso, subjetividad y gesto en una experiencia estética expandida, que desborda las categorías tradicionales del libro, del objeto y de la obra de arte.

Adoptamos la *dimensión autobiográfica* como una opción metodológica capaz de ofrecer una contribución real a los estudios en este campo, compartiendo el proceso de construcción e interpretación de los trabajos que influyeron en la concepción artística de las obras realizadas. Reflexionamos sobre el proceso en la medida en que sucedía, nombrándolo, documentándolo y considerando su impacto en la práctica de creación de los libros presentados.

Justificamos esta elección apoyándonos en Tim Ingold (2022), quien propone la figura del *artista practicante*. Para este antropólogo, los artistas practicantes son individuos que no solo crean, sino que también *viven intensamente los procesos productivos* que dan origen a los objetos, mediante una conciencia sensorial y una interacción constante con los materiales. Ingold critica los estudios convencionales sobre la cultura material y visual, que tienden a centrarse en los objetos acabados, desatendiendo los procesos de construcción que los generan. Señala que, con frecuencia, estos procesos quedan ocultos debido a la

excesiva atención otorgada a los objetos terminados, sus imágenes, sus interpretaciones, así como a las relaciones que se establecen entre usuarios, consumidores y coleccionistas.

Lo que se pierde en ambos campos de estudio es la creatividad de los procesos productivos que dan existencia a los artefactos: por un lado, en las corrientes generativas de los materiales con los que están hechos; por otro, en la percepción sensorial de quienes los practican. Así, los procesos de construcción parecen haberse absorbido en los objetos creados; los procesos de visión en las imágenes observadas (Ingold, 2022: 23).

Incorporamos también la idea y el recurso didáctico de construir *un espejo del propio trabajo*, inspiradas en la artista, diseñadora y profesora Lygia Pape (1927-2004). Este recurso fue desarrollado en su curso libre *Procesos de Creación Artística*, impartido entre 1969 y 1971 en el MAM-RJ⁶. Como la propia Lygia relata en la entrevista publicada en el *Dossier Lygia Pape*, concedida a Paulo Venâncio Filho, Glória Ferreira y Ronald Duarte en agosto de 1998:

[...] tanto que la única cosa que exigía en mis clases era que el alumno no faltara, para que tuviera un proceso, pues existía un proceso que comenzaba con ciertos ejercicios y terminaba con otros, algunos colectivos, otros individuales. Todos debían verbalizar, eso era algo que siempre exigí mucho: que aprendieran a verbalizar, que hablaran sobre sí mismos, que tuvieran un espejo de su propio trabajo y de sí mismos, que se pusieran frente al grupo para defender su trabajo. Planteaba diversas perspectivas para que el alumno empezara a desarrollarse como un ser que se propone entrar en un lugar donde debe resolver cuestiones (Venâncio, Ferreira, e Duarte, 1998: 13).

Más que verbalizar, a lo largo de esta investigación pudimos ejercitar la escritura reflexiva, lo que nos permitió defender el trabajo y enfrentar las cuestiones que surgieron durante el proceso. Las contribuciones de Marie-Christine Josso (2019)⁷ y Jorge Larrosa Bondía (2002) fueron fundamentales para comprender la importancia de la actitud reflexiva frente a nuestras vivencias, convirtiéndolas en experiencias significativas a través de las palabras.

Pensar no es solamente ‘razonar’ o ‘calcular’ o ‘argumentar’, como a veces nos han enseñado, sino sobre todo dar sentido a lo que somos y a lo que nos sucede. Y ese sentido, o ese sin sentido, tiene que ver con las palabras (Bondía, 2002: 21).

Así pues, construir un reflejo del propio trabajo no se trata solo de describir lo realizado, sino de reflexionar sobre la propia experiencia creativa. En este caso, implica ponerse en el lugar de un artista que produce libros y piensa sobre ellos. Implica entrelazar la investigación teórica con la práctica artística, así como profundizar en la propia producción y formación.

El libro como espacio de experimentación

La palabra, o incluso su ausencia, se configura como un elemento estructural clave en la comprensión del libro de artista como espacio poético. Tal como plantea Ulises Carrión (2011), la palabra, cuando está presente, no es simplemente un portador de significados literarios, sino un signo material dentro de la secuencia espaciotemporal que constituye el libro. Este desplazamiento de la palabra hacia el plano estructural y sensorial sitúa al libro no como un contenedor de texto, sino como una arquitectura de signos donde el lector es invitado a construir su propia narrativa a partir de la experiencia estética y táctil. Esta concepción se evidencia también en los libros ilegibles de Bruno Munari, donde la palabra desaparece como código verbal. En estos libros, los materiales, los cortes, los colores, las texturas y los pliegues asumen el rol de lenguaje. Así, Munari revela cómo lo que tradicionalmente se considera paratexto —el formato, la encuadernación, el orden de las páginas, el papel— se convierte en el propio texto. A través de estos elementos, la obra comunica de manera rítmica, visual y táctil, generando una experiencia que no dependa exclusivamente de la lectura verbal, sino de la percepción expandida del objeto libro.

En este sentido, el libro se revela como una *arquitectura poética*, un espacio donde convergen elementos materiales, gráficos y espaciales que rompen con la linealidad propia del libro tradicional. La estructura del libro —sus pliegues, encuadernaciones, formatos, transparencias, ritmos visuales y secuencias— se convierte en un recurso compositivo tan relevante como las palabras o las imágenes. Este enfoque dialoga directamente con las reflexiones de Chartier (1999, 2021) y Hansen (2013) sobre cómo las variaciones materiales y simbólicas no solo condicionan la recepción de la obra, sino que son parte intrínseca de su construcción de sentido. En el libro de artista, cada elección formal —el tipo de papel, la disposición de las páginas, la presencia o ausencia de texto, la intervención manual— participa activamente en la producción de significado. Esta concepción convierte el acto de lectura en un acto de experimentación sensorial y conceptual, donde se cruzan la percepción, la intuición y la imaginación.

Este proceso culmina en la noción de *libro expandido*, un concepto que permite entender cómo las prácticas contemporáneas desbordan la forma del código tradicional, incorporando elementos de la performance, el video, la instalación y la acción. Desde la perspectiva del *campo expandido* propuesto por Rosalind Krauss (2008), el libro de artista rompe las fronteras disciplinares y se despliega como un espacio donde el gesto, la materialidad, el tiempo y el cuerpo del lector-participante forman parte de la obra. Así, los libros dejan de ser objetos fijos para convertirse en dispositivos poéticos, abiertos, donde las fronteras entre leer, mirar, tocar y habitar se disuelven. Este enfoque reafirma la potencia del libro de artista como espacio de experimentación estética, donde el lenguaje no es solo verbal, sino también visual, táctil, rítmico y espacial.

Resultados y análisis

Los resultados de esta investigación se organizan en torno a la comprensión del *libro de artista como dispositivo poético y espacio expandido de creación*. La producción de los libros autorales permite observar cómo la articulación entre materiales, estructura, gesto y lenguaje genera obras que operan más allá de las categorías tradicionales del libro, proponiendo experiencias sensoriales, rítmicas y conceptuales.

Poéticas del proceso: expansión creativa y organización del hacer

El desarrollo de las obras presentadas en esta investigación no responde a un modelo proyectual lineal ni a un sistema cerrado de planificación. Por el contrario, se configura desde una *poética del proceso*, donde el hacer y el pensar se entrelazan en una dinámica abierta, sensorial y relacional. Este enfoque parte de comprender que la práctica artística, especialmente en el campo del libro de artista, no se limita a la ejecución de una idea previa, sino que se construye en el propio devenir del hacer, en el diálogo continuo con los materiales, los gestos, el tiempo y el contexto.

Se construye también desde lo que Umberto Eco (1991) denomina una *obra abierta*: un sistema donde los elementos no están cerrados en un único sentido, sino que se disponen en una estructura que admite múltiples lecturas, interpretaciones y recorridos. Lo abierto no significa aquí lo inacabado en términos de precariedad, sino lo inacabado como potencia, como disponibilidad para que el sentido se genere en la relación entre obra y fruidor, entre materia y mirada, entre gesto y tiempo.

En este sentido, resulta fundamental la noción de *expansión creativa*, entendida no como acumulación, sino como apertura: un desplazamiento desde el control hacia la deriva, desde la previsibilidad hacia la emergencia. Tal como propone Santiago Navarro (2011), la *deriva* se convierte en una estrategia metodológica y poética, donde el recorrido, los desvíos y los hallazgos fortuitos son parte constitutiva del proceso creativo. En diálogo con esta perspectiva, las reflexiones de Paul Valéry (2018) sobre la poética como pensamiento en acto nos permiten entender que crear es organizar flujos, materiales y pensamientos desde una lógica que no es exclusivamente racional, sino profundamente sensorial, intuitiva y móvil. Para Valéry, hacer es pensar; y pensar es, en sí mismo, un acto poético. Esta concepción se traduce en la práctica del libro de artista como un modo de construir sentido desde la incertidumbre, el ensayo, la repetición, el error, la pausa y la escucha atenta de los materiales y de las propias dinámicas internas del proceso.

Pero es, finalmente, la simple noción de hacer lo que quería expresar. El hacer, el *poiein*, del que quiero hablar, es aquello que culmina en alguna obra y que he terminado restringiendo, en resumen, a ese tipo de obras que convencionalmente se han llamado obras del espíritu. Son aquellas que el espíritu desea realizar para su propio beneficio, empleando para ello todos los medios físicos a su alcance (Valéry, P, 2018: 378).

La reflexión de Byung-Chul Han (2019) sobre el vínculo entre tiempo y belleza aporta aquí una clave fundamental. Frente a la lógica de la aceleración, el proceso de creación de un libro de artista exige otra temporalidad: la del detenimiento, la atención y la lentitud. Es en ese tiempo suspendido donde se produce el encuentro entre materia y sentido, donde el gesto adquiere valor y donde lo bello surge no como ornamento, sino como resonancia de una presencia atenta en el hacer.

La belleza es ‘inesencial’, sin recuerdo. No es la presencia de un brillo inmediato, sino la presencia de un recuerdo fosforescente lo esencial para la belleza (Han, 2019: 103).

En diálogo con estas ideas, las nociones de *observación participante* y de *correspondencia* planteadas por Tim Ingold (2022) refuerzan la comprensión del proceso creativo como una forma de estar en el mundo. Hacer libros no es solo producir objetos, sino generar relaciones: entre materiales, signos, espacios, memorias y afectos. La práctica se convierte, entonces, en un modo de habitar el tiempo y el espacio, en una conversación continua con el entorno y con las propias trayectorias del hacer.

Sobre la *observación participante* en las palabras de Ingold:

Para mí, la antropología es esta práctica. Si tu método es el del profesional, trabajando con materiales, tu disciplina consiste en la participación observacional y la agudeza perceptiva que te permite seguir lo que sucede y, al mismo tiempo, responder a ello. Este es el método y la disciplina, conocidos en el campo como observación participante (Ingold, 2022: 19).

Sobre la *correspondencia*:

Mi objetivo, por el contrario, es sustituir la antropología *de* por una antropología *con*. Es mirar para el arte, ante todo, como una disciplina que comparte con la antropología la preocupación de volver a despertar nuestros sentidos y permitir que el conocimiento brote desde el interior del ser, en la vida que se despliega. Realizar una antropología con el arte es corresponder a su propio movimiento de crecimiento o devenir, en una lectura que avanza en lugar de retroceder, y seguir los caminos a los que nos conduce. Y consiste en vincular el arte y la antropología a través de la correspondencia de sus prácticas, y no en términos de sus objetos, respectivamente históricos y etnográficos (Ingold, 2022: 24).

La construcción de una producción desde una mirada poética implica, por tanto, organizar no solo objetos, sino también experiencias, gestos, silencios y tiempos. Retomando la reflexión de Gastón Bachelard (1978) sobre el *espacio poético*, entendemos que el acto de crear es también un acto de habitar: habitar la página, el vacío, la textura, el pliegue, la secuencia. Cada decisión formal no es simplemente un dato técnico, sino un gesto que organiza el mundo desde una sensibilidad particular.

Desde esta perspectiva, la práctica de hacer libros de artista se presenta como un ejercicio de apertura: apertura a la transformación, al accidente, al descubrimiento. Los materiales seleccionados, los ritmos de las páginas, las estructuras de encuadernación, los silencios, los vacíos, las capas, las transparencias o las repeticiones configuran un lenguaje donde la poética emerge no solo de lo que se muestra, sino también de lo que se oculta, se sugiere o se deja en suspenso.

Lo que guía este hacer no es un guion preexistente, sino un mapa que se dibuja mientras se camina —un pensamiento que se hace materia y un hacer que se convierte en lenguaje. Desde esta perspectiva, la práctica de hacer libros de artista se presenta como un acto de pensamiento encarnado, donde los criterios que guían el proceso no son exclusivamente funcionales o formales, sino profundamente poéticos. Los materiales seleccionados, los ritmos de las páginas, las estructuras de encuadernación, los silencios, los vacíos, las capas, las transparencias o las repeticiones configuran un lenguaje donde la poética emerge no solo de lo que se muestra, sino también de lo que se oculta, se sugiere o se deja en suspenso.

La dimensión poética del libro y el gesto como lenguaje

El libro de artista se configura como un pretexto poético, en el sentido planteado por Derdyk (2019), donde la obra no solo comunica a través de palabras o imágenes, sino que cada elección formal se convierte en parte del texto expandido que la obra propone. Esta dimensión poética no está sujeta exclusivamente al plano lingüístico, sino que se construye desde la relación entre materialidad, presenta como un territorio donde el gesto, la materia y el lenguaje se entrelazan para construir una experiencia estética que desborda los límites de la lectura convencional. Esta poética no se sitúa exclusivamente en las palabras o en las imágenes, sino que se extiende hacia los procesos, los ritmos, los vacíos y las huellas que se imprimen en la propia materialidad del libro.

En el libro «funcional», el soporte es un contenedor exento, ausente de sí mismo, cuya forma y materialidad están ahí para capturar, fijar y preservar recuerdos o extender, prolongar y proyectar imaginarios, a diferencia del libro de artista, cuyo soporte es esencialmente un espacio poético del «aquí del dónde» y el «ahora del cuándo». Esto significa que en el libro de artista el «soporte» es la temporalidad que se actualiza en cada momento en que el libro se lee, se ve, se toca y se manipula. Y así, el llamado «soporte» deja de soportar depósitos gráficos y se convierte en una superficie extensa, láminas «casi cinematográficas», un campo de aterrizaje para signos transitivos, con un alto voltaje poético (Derdyk, 2019: 7).

El gesto aparece aquí no como un acto secundario, sino como un componente esencial de la construcción poética. Inspirados en las reflexiones de Tim Ingold (2012, 2022), comprendemos que el hacer no es una mera ejecución técnica, sino un pensamiento en movimiento. Los gestos de cortar, plegar, coser, organizar o disponer materiales no son

acciones neutras; son trazos que modelan no solo la forma, sino también el sentido y la experiencia del libro. El hacer y el pensar, en este marco, se funden en un flujo indivisible, donde la materia responde, resiste y dialoga con quien la trabaja.

Este modo de entender la poética del libro también se alinea con las ideas de Deleuze y Guattari (2011) sobre el *agenciamiento material y semiótico*, donde los materiales, las palabras, los vacíos, las imágenes y los gestos se conectan en un sistema rizomático, no jerárquico, generando devenires, relaciones y significados abiertos.

En esta poética del hacer, el tiempo también se convierte en materia. Como propone Gastón Bachelard (1978), habitar el espacio poético es habitar un tiempo expandido, un tiempo que se pliega, se suspende y se despliega en la experiencia sensible. Asimismo, Jorge Larrosa (2002) nos recuerda que pensar es, sobre todo, dar sentido a lo que nos ocurre. Y esa búsqueda de sentido está profundamente mediada por las palabras, por los silencios, por los gestos y por las materias que las sostienen.

Desde esta perspectiva, el libro de artista no es un contenedor de contenidos, sino una constelación de relaciones poéticas donde cada gesto deja una huella y cada huella es, en sí misma, lenguaje. Lo poético, por tanto, no reside únicamente en lo que se dice, sino en cómo se construye el espacio para que algo pueda ser dicho, sentido, visto o imaginado.

Producción autoral como práctica de sentido

Las obras *Planes de observación* (2022-23)⁸ y *Cuéntame una historia* (2023)⁹ no son solo resultados formales de un proceso creativo, sino dispositivos poéticos que condensan las reflexiones desarrolladas a lo largo de esta investigación. Ambas piezas surgen de un diálogo íntimo entre materia, gesto y pensamiento, y encarnan la búsqueda de un lenguaje expandido para el libro de artista, donde los límites entre palabra, imagen, estructura, vacío y ritmo se disuelven.

En *Planes de observación*, cada página es entendida como un plano donde se inscriben gestos mínimos: transparencias, superposiciones, cortes y collages. Es un libro que invita a habitar el tiempo de la contemplación, donde la secuencia no está dictada por la linealidad del texto, sino por una coreografía de materiales que se despliega en capas y ritmos circulares. Aquí, la estructura misma del libro deviene un mapa sensible, un espacio de observación donde lo que se lee no son solo signos gráficos, sino huellas, colores y texturas. Es un libro que se ofrece como un paisaje para ser recorrido con los ojos, las manos y el pensamiento. El relato aquí no se sostiene necesariamente en la linealidad textual, sino en la interacción entre forma, presencia y tactilidad de forma circular, pues las páginas son planos que giran alrededor de un eje que las une a todas. Para “leer” libro, no se pasa de una página a otra como en los libros tradicionales, necesitamos girarlas, cada una a su vez, o todas al mismo tiempo, ya que el libro ofrece camadas de planos giratorios.

Por su parte, *Cuéntame una historia* es una performance que se articula como un dispositivo narrativo no convencional, donde el libro físico se construye a partir de la interacción entre el participante y el gesto del artista. Mientras el participante cuenta su historia la artista *performer* materializa esa escucha en la forma de un pequeño libro que se lo entrega,

en blanco, al final de la historia contada. El libro que el participante se lleva al final de su historia, aunque esté en blanco, es el signo de su historia. Esta performance que transforma historias contadas en libros en blanco explora la condición poética de la memoria, del archivo íntimo y del gesto que deja huellas, proponiendo un tránsito por narrativas que son al mismo tiempo personales y universales.

Nos hace ver que los libros no son solo objetos de contemplación, sino territorios habitables, donde el lector-espectador participa activamente del acto poético.

Ambas obras encarnan el concepto de *libro expandido*, no solo por su desbordamiento de las categorías tradicionales, sino porque se construyen desde la conciencia de que el libro es, ante todo, un territorio de gestos. Un espacio donde materia y lenguaje se trenzan para generar experiencias que son tanto táctiles como conceptuales, tanto sensoriales como simbólicas. Son libros que no se leen únicamente con los ojos, sino también con las manos, con el cuerpo y con la imaginación.

Desde esta perspectiva, la *producción autoral como práctica de sentido* no es un simple ejercicio de formalización, sino un acto de pensamiento encarnado en la materia. Hacer libros, en este contexto, es hacer preguntas, es producir condiciones para que el lector se convierta también en coautor de la experiencia. Son obras que, más que transmitir un contenido cerrado, abren un espacio de resonancia donde lo poético se construye en el encuentro con el otro.

Consideraciones finales

Este trabajo reafirma que el libro de artista es un medio que desafía las fronteras entre arte, diseño y literatura, proponiendo un espacio de creación donde la materialidad, la estructura y el gesto se convierten en elementos poéticos fundamentales. El libro se presenta como una obra abierta, una arquitectura de signos, materiales y tiempos que convoca al lector a ser también creador.

Asimismo, este recorrido teórico y poético permite afirmar que el libro de artista no es solamente un objeto, sino un proceso, un devenir, un territorio donde las fronteras entre pensar, hacer y decir se disuelven. La práctica de producir libros, en este contexto, es inseparable de la práctica de pensar el mundo, de narrarlo y de habitarlo desde el lenguaje, el gesto y la materia. Cada pliegue, cada vacío, cada encuadernación, cada página interrumpe las lógicas de la linealidad y nos invita a experimentar otros modos de leer, mirar, tocar y recordar.

Las obras desarrolladas no son conclusiones, sino aperturas: mapas inestables, cartografías sensibles que siguen desplegándose en diálogo con el tiempo, con los lectores y con los propios procesos de creación. Esta investigación apuesta, por tanto, por una mirada que entiende el libro no como un objeto acabado, sino como un lugar de pensamiento en movimiento, donde los gestos se convierten en lenguaje y las materias en poesía.

Notas

1. “Úse para libros, ya sea únicos o múltiples, hechos o concebidos por artistas. Incluye libros producidos por artistas como una incursión editorial comercial con un impresor o editor, usualmente en la forma tradicional de un libro en ediciones de tiraje limitado, así como también aquellos estructurados u organizados para reflejar o comentar el programa estético o político de artistas.”
2. “Libros de artistas que emplean la forma de un libro o alteran su estructura física como parte del contenido del trabajo. También incluye trabajos donde el énfasis está en la hechura fina del libro.”
3. “Úse para obras de escultura, usualmente obra única, que tiene la apariencia de libro o incorpora libros pero que no comunica de la manera característica de los libros, tal como ser contenedor de estampas o imágenes ni experimentado secuencialmente o en fragmentos, como página por página.”
4. Tesouro de Arte y Arquitectura. *Diccionario temático jerarquizado de arte y arquitectura*. Basado en el Art y Architecture Thesaurus®, herramienta creada por Getty Research Institute, EE. UU. Traducido en español por el Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales de Chile. Disponible en: <https://www.aatespanol.cl/>. Acceso en: jul. 2023.
5. *Libro ilegible* de Bruno Munari editados por Corraini Edizioni. Visible en: <https://corraini.com/en/libroilleggibile-mn-1.html>.
6. Museo de Arte Moderno de Rio Janeiro (MAM-RJ)
7. Marie-Christine Josso es socióloga y antropóloga, doctora en Ciencias de la Educación y profesora de la Facultad de Psicología y Ciencias de la Educación de la Universidad de Ginebra. Trabaja con experiencias y relatos de vida, especialmente en el ámbito educativo, y propone este enfoque autobiográfico para la educación de jóvenes y adultos, así como para la formación continua del profesorado.
8. Disponible en: <https://drive.google.com/file/d/1zP8pZSBLTknkvTIV3i0BaMnLlmtR20KC/view?usp=sharing>
9. Disponible en: https://drive.google.com/file/d/1M1xuPfy1fq92Xk6kaA_Yn9G1VFklNF_E/view?usp=sharing

Referencias bibliográficas

- Bachelard, G. (1978). *A poética do espaço*. São Paulo: Abril Cultural.
- Bondía, J. L. (2002, abril). Notas sobre a experiência e o saber da experiência. *Rev. Bras. Educ.*, número 19, p. 20 -28.
- Carrión, U. (2011). *A Nova Arte de Fazer Livros*. Belo Horizonte: C/Arte.
- Carrión, U. (1980). *Second thoughts*. Amsterdam: Void Distributors.
- Chartier, R. (1999). *A Aventura do Livro ao Navegador*. São Paulo: UNESP.
- Chartier, R. (2021). *O que é um autor: revisão de uma genealogia*. São Carlos: EdUFSCar.
- Chartier, R., y Burucúa, J. E. (2018) *¿Qué es un libro?* 1a ed.–Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Libros del CCK. Sistema Federal de Medios y Contenidos Públicos de Argentina.

- Costa, C.T., y Fabris, A. (1985). *Tendências do livro de artista no Brasil*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1985. p. 3-8.
- Creni, G. (2013). *Editores Artesanais Brasileiros*. Belo Horizonte: Autêntica Editora; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional.
- Deleuze, G. (1999). O ato de criação. *Folha de São Paulo*, volume 27, número 06.
- Deleuze, G. (2003). *Proust e os signos*. 2ª ed. trad. Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Deleuze, G., y Guattari, F. (2011). *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol.1. 2 ed. trad. Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34.
- Deleuze, G., y Guattari, F. (2011). *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol 2. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34.
- Deleuze, G., y Guattari, F. (2012). *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol 4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34.
- Derdyk, E. (2019). *Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas*. Org. Edith Derdyk. São Paulo: Editora Senac São Paulo.
- Drucker, J. (2004). *The century of artist's book*. New York City: Granary Books. Recuperado de <https://archive.org/details/centuryofartists0000druc>
- Eco, U. (1991) *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Fabris, A. (1988,19 de março). O Livro de Artista: da ilustração ao objeto. *Suplemento do jornal O ESTADO DE SÃO PAULO*. pp. 6 e 7. Recuperado de <https://seminariolivrodeartista.wordpress.com/2009/09/22/o-livro-de-artista-da-ilustracao-ao-objeto/>
- Han, B. (2019). *A Salvação do Belo*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes.
- Hansen, J. A. (2013). *O que é um livro?* 1a ed. São Paulo:Brasil.
- Ingold, T. (2012, janeiro/junho). Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, ano 18, número 37, pp. 25-44. Recuperado de <https://doi.org/10.1590/S0104-71832012000100002>
- Ingold, T. (2022). *Fazer: Antropologia, Arqueologia, Arte e Arquitetura*. Petrópolis, RJ: Vozes
- Josso, M. (2009, agosto/dezembro) O caminhar para si: uma perspectiva de formação de adultos e de professores. Entrevista concedida a: Margaréte May Berkenbrock-Rosito. *Revista @mbienteeducação*, volume 2, número 2, pp. 136-199.
- Krauss, R. (2008) A escultura no campo ampliado. *Arte & Ensaios*, volume 1, número 17, pp.128-137.
- Munari, B. (1998). *Das coisas nascem coisas*. São Paulo: Martins Fontes.
- Navarro, S. G. (2011). 73 notas sobre a deriva (fragmentos). *MAM 32o Panorama da Arte Brasileira*, São Paulo.
- Nóbrega, G. (2017). *Poema processo: uma vanguarda semiológica*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.
- Scovino, F. (2022) *Livros de Artista na Coleção Itau Cultural*. <https://livrosdeartista.itau-cultural.org.br/>
- Silveira, P. (2008). *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS.

- Silveira, P. (2019). A definição do livro-objeto. In: E. Derdik (org.) *Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas* (pp.14- 27). São Paulo, SP: Editora Senac.
- Tesouro de Arte & Arquitetura. *Diccionario temático jerarquizado de arte y arquitectura* <https://www.aatespanol.cl/>
- Valéry, P. (2022). *Poiética: [cadernos]*. São Paulo: Iluminuras.
- Valéry, P. (2018). *Variedades*. São Paulo: Iluminuras.
-

Abstract: The artist's book constitutes a singular object situated at the intersection of contemporary art and design, characterized by historical, symbolic, and material complexities. This article presents a synthesis of the research conducted between 2022 and 2024 within the Master's Program in Design at the Graduate School of Fine Arts, UFRJ, under the research line "Design and Culture" and supervised by Prof. Dr. Irene de Mendonça Peixoto. The study proposes an interdisciplinary approach to the artist's book, focusing on its poetic, material, and narrative dimensions, understood as fundamental axes in the articulation between artistic and design practices. From a practitioner-researcher perspective, the methodology combined bibliographical review with creative processes, exploring the artist's book as an expanded field for aesthetic and conceptual experimentation.

Keywords: Artist's Book - Art and Design - Poetics of the Book - Creative Processes - Creative Gesture

Resumo: O livro de artista constitui um objeto singular situado na interseção entre a arte e o design contemporâneo, caracterizado por complexidades históricas, simbólicas e materiais. Este artigo apresenta uma síntese da pesquisa realizada entre 2022 e 2024 no âmbito do Mestrado em Design do Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da UFRJ, na linha de pesquisa "Design e Cultura" e sob orientação da Profa. Dra. Irene de Mendonça Peixoto. O estudo propõe uma abordagem interdisciplinar do livro de artista, centrada em suas dimensões poéticas, materiais e narrativas, compreendidas como eixos fundamentais na articulação entre práticas artísticas e projetuais. A partir de uma perspectiva baseada na prática do pesquisador-artista, a metodologia combinou revisão bibliográfica com processos de criação, explorando o livro de artista como um campo expandido para a experimentação estética e conceitual.

Palavras-chave: Livro de Artista - Arte e Design - Poéticas do Livro - Processos de Criação - Gesto Criativo
