

EL LIBRO DE ARTISTA EN LA ANTROPOLOGÍA DEL ARTE

THE ARTIST'S BOOK IN ANTHROPOLOGY OF ART

Baldomero de Maya Sánchez*

Universidad de Murcia (España)

Francisco José Guillén Martínez**

Universidad de Murcia (España)

José Manuel Hernández Garre***

Universidad Católica de Murcia (España)

Resumen

Muchos de los instrumentos de investigación que se utilizan en el campo de las Bellas Artes, provienen de la Antropología. Pero no siempre estos préstamos ineludibles quedan debidamente reconocidos. Con motivo del trabajo de catalogación de la obra del artista Román Gil (Sevilla 1940), estamos llevando a cabo una serie de estudios centrados en la producción de su obra perteneciente a la del libro de artista y nos preguntamos qué enfoques teóricos pertenecientes a la Antropología hermenéutica y a la Sociología nos serían útiles para llevar a cabo este proyecto.

Palabras clave: Arte. Libro de artista. Antropología. Sociología. Román Gil.

Abstract

Many of the research tools used in the field of fine arts, come from Anthropology. But not always these loans are unavoidable duly recognized. On the occasion of work of cataloging the artist's work Román Gil (Sevilla 1940), we are conducting a series of studies focusing on the production of his work belongs to the artist's book and ask what theoretical approaches pertaining to Anthropology hermeneutics and sociology would be useful for us to carry out this project.

Key words: Art. Artist book. Anthropology. Sociology. Roman Gil.

* Doctor en Antropología Social por la Facultad de Filosofía de la Universidad de Murcia y licenciado en Antropología Social y Cultural por Universidad Católica de Murcia. Actualmente es profesor en la Universidad Católica de Murcia (España).

** Licenciado en Arte Dramático por la ESAD de Murcia y Máster en Artes Escénicas por la Universidad de Murcia. Actualmente es profesor titular de la ESAD de Murcia y profesor asociado de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Murcia.

*** Doctor en Antropología social por la Facultad de Filosofía de la Universidad de Murcia y licenciado en Antropología social y cultural por Universidad Católica de Murcia. Actualmente es profesor en la Universidad Católica de Murcia (España).

INTRODUCCIÓN

Muchos de los instrumentos de investigación que se utilizan en el campo de las Bellas Artes provienen de la Antropología, puesto que nuestra disciplina incorpora herramientas de análisis e investigación que permiten acercarnos a la obra del arte desde un punto de vista holístico.

Como obra de arte, el libro de artista, responde a una modalidad creativa en la que no hay una solución de continuidad directa con el modelo ilusionista de la representación tal y como venía ocurriendo en Occidente. Para ello se recurre al recurso de alojar los niveles icónicos de la representación plástica dentro de la forma simbólica del libro. Dada su complejidad, nos plantea un nuevo reto a la hora de aproximarnos a él con una mirada antropológica. Es por ello por lo que hemos escogido la obra de artista de Román Gil, un prolífico artista nacido en Sevilla (España) en 1940. Su obra se caracteriza por aunar criterios constructivos procedentes del mundo de la ingeniería y asociarlos a los campos simbólicos de la experiencia artística. Pero a lo largo de este avatar, da lugar a una obra en la surgen las epifanías vinculadas a su forma de experimentar el yo en relación al otro. De entre su vasta producción, hemos seleccionado sus *Carpetas*, por responder con ellas a la urgencia expresiva del arte por darse a conocer entre la mirada y las manos del espectador. Dichas *Carpetas* responden a un modelo icónico de libro de artista en el que se recogen todo un lenguaje simbólico en donde la palabra y su literatura se metamorfosea en imágenes que son leídas desde la emoción.

Este texto se enmarca dentro de un trabajo de campo antropológico con observación participante y entrevistas al autor, así como determinados análisis de documentos personales del artista, como su biblioteca personal y su libro de *Títulos de Obras*. De este modo se ha intentado obtener la información requerida para responder al problema de investigación que pretendíamos resolver y que, *grosso modo*, trata de dar justificación a la producción artística de Román Gil que está elaborada sobre carpetas-archivadores en tanto libro de artista.

Nos proponemos pues, el objetivo de acercarnos a la antropología del arte contemporáneo a través del libro de artista de Román Gil.

LA BIBLIOTECA LÚCIDA

Foto 1. Román Gil.2013. La biblioteca lúcida. Espacio 1. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Murcia.

Un Paul Claudel abrumado ante el momento de apertura ilimitado al que nos aboca la experiencia del arte contemporáneo nos sugiere que (ante la pregunta acerca de qué podría ser una obra de arte o qué pueda ser una imagen) “l’oeil écoute” (Claudel, 1946). Un ojo que escucha como modelo de aprehensión... Observar las imágenes que el hombre ha creado, ya sea como representación o ya sea como símbolo del mundo natural, sobrenatural o social, es un acto antropológico. Por ello, la imagen es, por derecho propio, un objeto de estudio en antropología. Es más, deberíamos decir que el primer estudio que de una imagen se hace es de carácter antropológico, aunque dicho estudio se haga dentro de un contexto como es el del arte. Por ello conviene no olvidar que lo primero que la mirada antropológica nos aporta (y no solo en este campo) es el reconocimiento de la fuerza de las imágenes sobre las personas que la han hecho posible. Un libro de artista, en consecuencia, al igual que una partitura, un templo, un anuncio, una máscara ritual o un retrato pictórico, es una imagen que nos habla de algo en relación a una cultura y hace que nos preguntemos a cerca de nosotros mismos. A su vez, un libro de artista, como imagen que es, puede ejercer su fascinación sobre aquellos que conocen o creen conocer su significado tanto como sobre aquellos que lo desconocen o creen desconocerlo.

Una obra de arte, ante todo, es una imagen. Era Tylor el que nos apercibía del poder que el ser humano da a la imagen, en un viaje en el que el símbolo, al quedar identificado con lo simbolizado, hace que la propia imagen ejerza un poder activo bajo la apariencia del dios que le ha cedido su rostro. Incluso cuando no ha habido tal cesión; porque el lugar que ocupa el arte también queda impregnado de dicho poder y lo transfiere a sus zonas aledañas aún en la ausencia de representación.

EL LIBRO DE ARTISTA BAJO EL PRISMA ETNOGRÁFICO

Como hemos dicho, una obra de arte es, ante todo, una imagen. Pero una imagen no es nada sin una mirada que recaiga sobre ella. Por ello, la primera mirada que conscientemente repara en una imagen, es de carácter antropológico. La mirada antropológica también es una elaboración que se lleva a cabo a partir de métodos de observación, descripción y análisis, para lo cual necesita de instrumentos técnicos y conceptuales con los que configurar una forma de ver el mundo, y que en el caso de la mirada antropológica sobre el arte, lo que hace es reconfigurar una forma dada de ver el mundo, ya que la imagen artística, simple y llanamente es eso: una forma de ver el mundo.

El interés hacia el libro de artista, en cuanto imagen, surgió casi paralelamente a esta modalidad artística que nace en los años sesenta del siglo XX. Probablemente, ello sea debido a que el propio contexto cultural en el que eclosionó se estaba planteando la muerte del arte de una manera fáctica, y buscaba nuevos modelos que dieran continuidad a la creación artística. Se hablaba de la muerte del teatro, de la muerte de la literatura, de la muerte de la ópera, de la muerte de la pintura...en definitiva, había un clima generalizado que escenificaba el agotamiento del arte por incapacidad para crear nuevos relatos, y que respondía a la idea de la “muerte del arte”, crucial en el pensamiento hegeliano, y que, a partir de entonces, ha ido emergiendo cíclicamente. Sin embargo, comprobamos cómo a lo largo de estos cuarenta años, todas estas manifestaciones artísticas anteriormente citadas, no están muriendo sino de éxito. Por otro lado, y atendiendo a lo particular de nuestro tema, observamos que no se ha producido ningún argumento unánime acerca de lo que se considera qué es un libro de artista, a pesar del reconocido prestigio del que goza dentro y fuera del mundo del arte.

Haciendo una somera incursión en la historia de esta reciente modalidad artística, podemos constatar que, parte del peso de la obra artística que se alberga bajo este canon se ha desplazado hacia relaciones transaccionales, que de ser responsabilidad del autor, han pasado a recaer sobre el espectador. Este análisis, también nos ha sido útil para analizar cómo se ha producido un determinado fenómeno ritual concertado en las diferentes maneras de exhibición y difusión de la obra de arte, donde se concitan el rito performativo del autor (codificado en el seno de la obra) junto a la mirada interpretativa del espectador. Bajo este aspecto, podemos entender la obra de Román Gil, que encaja en el canon del libro de artista y que forma parte de este objeto de estudio de este trabajo. Dicho estudio lo vamos a llevar a cabo principalmente desde una perspectiva antropológica. Dicho así, no debería ser una novedad; pero sorprende llamativamente el hecho por el que constantemente nos estamos enfrentando a estudios de esta naturaleza, en los que las herramientas de trabajo para dichos análisis son de orden antropológico, pero (y de nuevo nos sorprende) no se enuncian como tales. Es decir: que el mundo del arte tiene tan interiorizados los instrumentos provenientes del campo antropológico que no solo los utiliza recurrentemente, sino que no reconoce su esfera de procedencia; o al menos no la enuncia.

Esta es la razón por la que hemos elegido a Román Gil: porque nos hallamos ante un autor prolijo, con una dilatada carrera artística, que ha desarrollado su trabajo casi completamente al margen de las instituciones y de las galerías de arte. Es por ello que hemos considerado pertinente el inscribirlo dentro del marco de la antropología por ser su actitud vital más amplia que la exclusiva vida artística. Con ello, lo que queremos ponderar es que si no la única, si debería ser la primera vía que tiene el arte de derramarse más allá de sus límites, que no es otra sino la de darse también al margen de éstos; y que estos márgenes bastos son de orden antropológico y vitales para explicarnos el arte.

El conjunto de piezas artísticas que hemos denominado las *Carpetas de Román* y su inserción en el orden canónico del libro de artista, constituyen en sí mismos un fenómeno polisémico que encierra múltiples significados; por lo que su análisis exige una mirada poliédrica desde distintas teorías y desde diferentes disciplinas. Así que, como frontispicio de este trabajo, tenemos que indicar que éste se ha realizado desde el ámbito de la etnografía, como más adelante señalaremos.

Aquí radica el motivo principal por el que entraremos a analizar diferentes puntos de vista que, desde la antropología social y cultural, aparecen conectados a otras disciplinas. Nos estamos refiriendo a la historia del arte, a la estética y la restauración de obras de arte; las cuáles han buscado entender los diferentes aspectos de la fenomenología artística que, forman parte del decálogo técnico de Román Gil. Decálogo que también alberga dentro de su campo de acción a las prácticas procedimentales adscritas al libro de artista.

Las tres disciplinas más importantes que se han encargado de elaborar diferentes teorías en relación a la diversidad artística (considerando la modalidad del libro de artista como parte de la cultura) han sido la antropología, la historia del arte y la estética. Para ello, hemos tenido a bien el considerar dicha modalidad como un constructo significativo que ha sido elaborado por un determinado grupo humano para relacionarse con parte de sus congéneres. A su vez, hemos encontrado necesario el observar el libro de artista como parte de un contexto cultural en el cual adquiere sentido, y que, por supuesto, le excede.

Bajo estos tres puntos, recae nuestro modelo de análisis, que no descuida los enfoques etnográficos; porque como método de investigación, recogen muy bien el *momento experimental* afín a las ciencias humanas a partir del cual éstas dan lugar a un nuevo ordenamiento del conflicto de la teoría. Esto les permite crear un espacio sensible a la diversidad de *juegos del lenguaje* de cada disciplina en particular, a la par que evitan los postulados de las teorías comprensivas (Marcus y Fischer, 1996).

Somos conscientes de los usos y abusos al que ha sido sometido el término de la cultura desde aquella vez que fue definida de la siguiente manera:

“La cultura o civilización, en sentido etnográfico amplio, es aquel todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres y cualesquiera otros hábitos y capacidades adquiridos por el hombre en cuanto miembro de la sociedad” (Tylor, 1975: 29).

La idea de cultura que utilizamos aquí no se acoge únicamente al dualismo materia/espíritu. Tampoco se refiere únicamente al ámbito restrictivo de las Bellas Artes, sino que comprende que cualquier ser humano, se dedique a lo que se dedique, es un agente de cultura. Por último, nos acogemos al concepto de cultura entendida no como un agente o

un cuerpo social: la cultura se predica de la acción social, es una propiedad de la acción social, y no de quiénes la ponen en práctica (Díaz, 2012). Por lo que podemos decir que la propuesta de Román Gil, responde a estos criterios en los que embargamos la idea de cultura; puesto que con su obra ha sido capaz de hacer una descripción del conjunto de reglas con cuyo uso las personas dan forma a su acción social. Eso sí, hay que decir que la naturaleza de estas reglas es que son indeterminadas y bastante flexibles; con lo que dicha descripción no tiene porqué presentar un grado concreto de coherencia, sino que por mor de una amplitud de miras mayor, permite a nuestro yo, manifestarse como individuo en relación. Y todo ello lo consigue nuestro artista, basándose en el simple juego del ordenamiento de sus *Carpetas* y la versatilidad con que favorece la distribución y la reorganización de las mismas por parte del espectador. En definitiva, esta idea de cultura es una forma convergente de la concepción de la “homoculturalidad” (Lisón, 2003) en la que la espuma de las culturas se bate en el rompeolas del canon cultural.

Con esta concepción de la cultura, la importancia de la disciplina del libro de artista, y siempre bajo la perspectiva antropológica, se justifica por cómo ésta es utilizada por los individuos en un contexto determinado y en situaciones determinadas. Es por ello, que en el caso concreto de Román Gil, tratamos de entender qué elementos de este objeto artístico que él produce responden a un ritual constitutivo de un fenómeno artístico en donde es utilizado el símbolo y el rito en tanto fenómeno de comunicación (De Maya, 2013). Puesto que como todo artista, busca (consciente o inconscientemente) construir un punto de vista personal acerca de la realidad, incluso cuando deja su obra abierta a la participación del espectador. Es más, pensamos que de esta forma, convierte a éste en un fugaz autor de enunciados antropológicos, cuyas claves y códigos pueden ser cerrados en última instancia por el propio receptor de la obra (Geertz, 1989). Esta situación de apariencia irreductible, será un juego posible en el ámbito estricto del arte, como trataremos de justificar a lo largo de este trabajo. A su vez, este enfoque etnográfico acerca del modelo creativo de Gil, queda refrendado por el prisma ontológico que contempla el arte bajo los polos de la subjetividad (el artista) y la objetividad (la realidad) y que lo configura como “una necesidad ineludible del ser humano que pertenece a la esencia de éste y que le ayuda a comprender mejor la realidad” (Muñoz, 2006: 243).

LA ANTROPOLOGÍA SIMBÓLICA APLICADA AL LIBRO DE ARTISTA

Abundando en la mirada antropológica, y al encontrarnos con una obra artística que estudiar, nos hemos visto obligados a utilizar un método interpretativo que nos permita desentrañar el sistema de representación que alberga el pensamiento de Román Gil y en cuya obra queda reflejado dicho sistema. Para ello recurrimos a la antropología simbólica. El espacio teórico de la antropología simbólica no es otro que el del estudio de su objeto; el símbolo. Pero si hay un interés concordado entorno al símbolo, no deja de ser sesgado, y este sesgo fragmentario al que aludimos se establece en torno a lo que la cultura es (Reynoso, 1987). Este concordato que va un paso por delante del símbolo como vórtice del discurso, deriva en interpretar la cultura como un sistema de símbolos y significados en koiné, a la par que instituye a la antropología como rectora del estudio de este sistema.

Utilizaremos pues, los siete modelos paradigmáticos con los que se ha hecho la partición del espacio de los análisis simbólicos y que Reynoso establece a modo de retícula asimétrica, precisamente por su falta de perpendicularidad en relación a la conducta simbólica. Hemos recurrido a ella con la certeza de que nos libere de la servidumbre epistemológica en la que suelen caer los estudios de las Bellas Artes en referencia a los aspectos fenomenológicos ineludibles que toda obra de arte encierra.

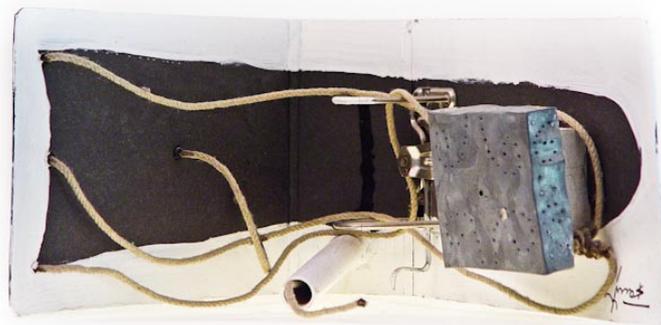


Foto 2. Román Gil, 1978/85. *Aire curvo* (título nº 232). Madera, hojalata, cartón e hilo de cáñamo y acrílico sobre carpeta/archivador de cartón. 18 x 29 x 8 cm.

LA IDEA DE PARADIGMA EN EL CONTEXTO DE LA ANTROPOLOGÍA SIMBÓLICA.

En este discurso es necesario hacer una pequeña digresión acerca del concepto de paradigma. La noción de paradigma hace alusión a ese núcleo de compromisos compartidos por una comunidad de científicos (Kuhn, 1971). Tal concepto está hoy tan asimilado en los últimos cincuenta años que la cultura científica lleva recorridos que es difícil alcanzar a comprender precisamente en qué modelo se basó Kuhn para acrisolar bajo el término de paradigma todo ese espectro teórico que va desde la matemática hasta la teología (Pinto, 2011). Su finalidad principal es la de dar coherencia al argot científico y, por supuesto, el arte no ha escapado a esta manera de encajar la literatura específica en relación a su objeto de estudio.

Lo interesante del concepto de paradigma en relación a nuestro objeto de estudio nos lo relata el propio autor cuando nos desvela cómo descubrió tardíamente la relación existente entre el arte y la ciencia (Kuhn, 1982). Y aún es más sorprendente el que la comunidad científica no haya reparado en este nexo que él nos refiere. En efecto, Kuhn emula a Gombrich¹ en su validación intrínseca de los estilos artísticos para hacer una indagación similar el ámbito de la ciencia. Y al igual que encuentra sensato no comparar artistas de diferentes estilos por considerar que los métodos de validación no resistirían un esquema que permitiese valorar la calidad de un artista de un determinado estilo frente a otro con un estilo diferente; también ve cómo este método de trabajo no se da en el ámbito de la ciencia.

Estos modelos de validación opuestos, se basan, según Kuhn, en un principio que, mientras en el arte responde a un principio de progreso acumulativo que solo es operativo dentro de un estilo determinado: En cambio, en la ciencia, el progreso es de largo recorrido y le afecta totalmente en todo su trayecto global. Pero lo más encomiable de esta apreciación de Kuhn no radica en esta observación, sino en tomar para la ciencia el modelo desarrollado en el mundo del arte. Lo que él como físico dedicado a la investigación descubrió, fue el propio semblante de su disciplina académica a la luz de la historia de la ciencia. Encontrándose con un método de investigación que certificaba su plenitud

¹ La edición en 1950 de la obra de Gombrich *La Historia del Arte*, no solo supuso una revolución en el acercamiento de esta disciplina al público en general. También abrió paso a una serie de estudios en torno al arte que lo abrirían a nuevas formas de enfocarlos.

mediante el proceso didáctico de la parte tomada por el todo; a saber: a través de los ejemplos. Esto le hizo darse cuenta de lo avezados que estaban los historiadores de otras disciplinas como, por ejemplo, los historiadores del arte, cuyos métodos de investigación daban cabida a las fracturas conceptuales que sus objetos de estudio albergaban; algo que dotaba a dichos métodos de una flexibilidad de la que carecían los de la ciencia. Y fue en estos métodos de la historia del arte donde encontró el asidero para hacer un parangón entre esos modelos científicos que en un determinado momento de la historia entraron en conflicto por tener una manera alternativa de concebir un objeto y a la forma de hacer ciencia; hasta el punto de hacernos ver que la tradición había limado asperezas allí donde realmente se disputaba una auténtica confrontación entre teorías rivales, que Kuhn compara metafóricamente con los estilos artísticos, a los cuales denominó *paradigmas*.

Desde esta nueva perspectiva, Kuhn nos da a conocer las revoluciones científicas como episodios de reposición de teorías; o si lo preferimos, de paradigmas. De la secuencia de este tipo de revoluciones, extrae una característica fundamental perteneciente a la relación entre teorías científicas; característica que acuñó bajo el término de *inconmensurabilidad*, y que no responde sino a esa particular relación que hay entre los diferentes estilos artísticos. Para él, pues, ocurre lo mismo en ciencia que en arte, donde los estilos diferentes son incomparables, o inconmensurables.

Kuhn piensa que el verdadero atolladero en el que se encuentra el arte en relación a la ciencia es el marco no relativista en el que se encuadra esta última. La razón de ello se debe a que la ciencia tiene la pretensión de verdad en todo aquello que postula, mientras que el arte no tiene ningún reparo en presentar contenidos sin rigor cognitivo, ya que, en principio, una obra de arte no es verdadera o falsa por definición. La pregunta final que se hace Kuhn es aquella que atañe a la aleatoriedad y que va referida a las dudas que se suscitan en relación a la posibilidad de elegir entre dos teorías científicas al igual que se hace entre dos estilos artísticos; con el consiguiente descrédito del sentido crítico de la ciencia.

Para la cuestión que nos preocupa, el concepto que Kuhn acuña bajo el término de paradigma, nos es de vital importancia para explicar que la obra de Román Gil recogida bajo el canon del libro de artista es susceptible de ser explicada bajo cada uno de los siete modelos paradigmáticos que surgen en torno a la antropología simbólica. Retomando como referencia la teoría del paradigma de Kuhn, es posible inferir que estos siete modelos

nos pueden servir para facetar una obra tan poliédrica como a la que nos estamos refiriendo.

Retomando el objeto de nuestro estudio, podemos decir que proyectamos principalmente la adscripción de la obra de Román Gil bajo los modelos de la antropología simbólica y no tanto a la sombra de la historia del arte porque, en este sentido, se puede sostener la idea de revolución como motor del progreso científico. Entendemos por revolución aquel paso que comporta el abandono de una estructura teórica, que a la fuerza es reemplazada por otra, debido a su incuestionable incompatibilidad. Este principio científico aplicado a las ciencias sociales no altera su esencia y permite crear un sustrato extrapolable, en este caso, al campo de las Bellas Artes; mientras que la doctrina creada en este último ámbito es insuficiente para soportar por sí misma el concepto de paradigma; al menos de momento.

Lo que diferencia a la *ciencia normal*, (madura), de la *preciencia*, (inmadura), en un estado intermedio, es la falta de acuerdo fundamental. Lo que caracteriza precisamente a la *preciencia* pues, es el total desacuerdo y el constante debate de lo fundamental. De hecho, suele haber en este estadio, tantas teorías como teóricos haya trabajando. Este es el caso concreto que afecta a la historiografía en relación al libro de artista, el cual está aún en un nimbo terminológico (Crespo, 1999). Por ello de lo que se trataría en este caso específico es de observarlo en cuanto objeto de estudio bajo los diferentes paradigmas vigentes en las ciencias sociales. De este modo, incluso cabría la posibilidad de establecer un consenso básico en relación a su definición, a su función y a su uso.

Así pues, tomando estas ideas como punto de partida, trataremos de dar explicación al magma conceptual en el que se encuentra inmerso el concepto de libro de artista, y cómo a través de la obra de Román Gil se podría abrir un debate dentro del ámbito de las Bellas Artes en dónde las herramientas de investigación quedaran claramente adscritas a su campo científico de procedencia. El constatar la crisis de la historiografía a la hora de afrontar el fenómeno del libro de artista, podría indicarnos no tanto la aparición de un nuevo paradigma en la Historia del arte, deslindado del campo propio de las Bellas Artes como un territorio compartido donde parte de las herramientas de investigación ya vienen diseñadas por la esfera de la Antropología Social y Cultural.

Ideas sobre el cambio a través del concepto de paradigma de Thomas Kuhn y el interaccionismo simbólico.

Tras una revolución científica, muchas mediciones y manipulaciones antiguas pierden su importancia o son reemplazadas por otras. [...] Sea lo que fuere que pueda ver el científico después de una revolución, está mirando aún el mismo mundo. Además, aun cuando haya podido emplearlos antes de manera diferente, gran parte de su vocabulario y sus instrumentos de laboratorio serán todavía los mismo que antes. Como resultado de ello, la ciencia post-revolucionaria incluye muchas de las mismas manipulaciones llevadas a cabo con los mismos instrumentos y descritas en los mismos términos que empleaban sus predecesores de la época anterior a la revolución (Kuhn, 1971, citado por De Maya, 2013: 85).

Ante esta contradicción, reconoce que toda investigación se produce inevitablemente dentro de un determinado contexto; el cual actúa como condicionante del conocimiento que puede llegar a producirse por parte de los miembros de una determinada comunidad científica. El propio Kuhn observa, que al igual que la comunidad científica que estudia la historia del arte, no se plantea a éste en términos de verdadero o falso; las teorías científicas tampoco lo son, ya que la verdad no puede encontrarse independientemente del paradigma, por la sencilla razón de que dicho paradigma es el factor determinante de la metodología de contraste empírico (Kuhn, 1982).

La postura mantenida aquí por Kuhn, hace escorar su concepción del paradigma hacia postulados relativistas que él mismo rectifica al observar que todo paradigma nuevo, lleva inserto elementos del anterior. Esto le hace ser portador de una genealogía o solución de continuidad. Esta es la razón por la cual nosotros vamos a utilizar elementos de diferentes paradigmas en torno a la antropología simbólica y a sus diferentes enfoques.

Enfoque psicológico o cognitivo

Bajo este enfoque se encuentra la antropología simbólica en tanto motor dinamizador entre los símbolos y la lógica proposicional, con las jerarquías cognitivas, con la lógica de clases y con las cuestiones relativas a la binarización (lo lógico y lo consciente) y la analogía (lo expresivo, lo subliminal, lo corporal y lo emotivo) en el pensamiento humano. Parte del

modelo establecido por la psicología cognitiva, pero sin que se haya producido una fusión cabal entre estas corrientes. Como veremos más adelante, hay un sesgo binar en la obra de Román Gil que se sumerge posteriormente en un campo analógico de mayor hondura. Este juego simbólico en la obra de Gil es susceptible de ser explorado desde el ámbito retórico (Beck, 1978), aunque con las pertinentes reservas, con la intención de evitar las falacias de las tipificaciones lógicas, ya que pensamos que, tanto lo analógico como lo binario, no son cualidades inherentes al objeto, sino que son cualidades arbitrariamente concedidas en el análisis.

Enfoque retórico o expresivo

Este enfoque ha venido a gestionar los aspectos metafóricos y metonímicos del símbolo como parcelación categórica. En él la geometría del referente se desdibuja un tanto para dar protagonismo a un interés que se focaliza en la naturaleza retórica de su relación con el símbolo. Así pues, el objeto de este enfoque queda definido en el momento en que el vínculo entre los fenómenos es susceptible de valorarse como la expresión estética de un fenómeno por el otro.

No obstante, hemos colegido de esto, que el auténtico referente de la obra de Román Gil, utilizando este enfoque, se podría ver desplazado sistemáticamente por la dimensión de lo retórico, al menos según la propuesta dominante, aquella que entiende que todo suceso necesita de una metáfora que lo organice (Fernández, 1993). Y todo ello, que puede ser útil dentro de la teoría del arte, o en artistas donde el componente idiomático sea un elemento significativo en la conformación de la imagen plástica, en el caso que nos ocupa, no es así, ya que tiende a paralizar todo el movimiento afectivo que la metáfora es proclive a desarrollar.

La salvedad que hemos hecho con relación al enfoque retórico es la que concierne a la aportación de Brenda Beck (1978) en cuanto a su insistencia en una modalidad arcaica de especulación, cuyos dos vórtices nos han llamado la atención: la hipótesis que sostiene acerca de la existencia de pensamientos y analogías preverbales, y la relación que suscita entre metáfora y sinestesia. Hipótesis ambas que nos han orientado para enfocar tanto la concepción mitogramática (Leroi-Gourhan, 1982) en Gil, como su sentido indiferenciado para establecer redes de percepción alejadas de la sensibilidad al uso. En definitiva, la

delimitación de estos dos campos paradigmáticos nos ha sido útil para convertir cada contribución que hemos hallado en la obra de Román Gil a los mismos términos que nos permitan una síntesis representativa de su aportación al canon del libro de artista y que nos sirva para justificar esta reivindicación de la antropología en cuestiones de arte contemporáneo.

El modo en que la forma y la materia narran el mundo al que se refiere nuestro artista, tiene una estructura espacio-temporal que depende de una especial memoria sensitiva inusual en el mundo artístico. Podríamos decir que el trabajo de Gil aparece intrincado por unas sutiles referencias sinestésicas que proporcionan la posibilidad de una intensidad sensorial en claves de analogía e identificación proclives a crear en el espectador una experiencia de la que habitualmente está desconectado. Su larga colección de títulos para sus obras, es un claro reflejo de esta preocupación por dar cabida en el mundo plástico a una forma de percepción que no se agota en lo meramente visual; más bien podríamos hablar de estos aspectos bajo las proposiciones de la antropología de los sentidos (Le Breton, 2008).

Enfoque posicional o sintáctico

Bajo este punto de vista se agrupan los teóricos que plantean el símbolo como un elemento participante en una combinatoria, independientemente de que indaguen a cerca de la estructura de éste y de su significación interna. Dentro de este enfoque, nos hemos demarcado por aquellos que más se han afanado en conservar los contenidos del símbolo. Aunque sea a costa de establecer un significado en función de la relación interna de un símbolo con otros (Turner, 1980). Es evidente que, en este sentido, la obra de Román Gil adquiere una significación más rotunda y una mayor proyección, cuando sus formas se equiparan a las formas de otros imaginarios. En este caso, además, cabe decir que importa muy poco el que estos referentes sean profanos o religiosos.

Yuxtapuesta a este enfoque, podríamos recurrir profusamente a la antropología de los sentidos en relación con la obra de Gil. Esta corriente surge a partir del último cuarto de siglo de la centuria pasada como un intento de dar explicación a todos aquellos paisajes culturales que no responden a la lógica de lo oído/escrito. Así pues, este enfoque metodológico se hace eco de los aspectos culturales que conforman la percepción y consigue romper con la concepción biológica de la información obtenida a través de los

sentidos (Clasen, 1997). Todo ello nos podría servir para analizar esa forma particular que presenta la obra de Román Gil, dotada de un simbolismo sensorial que aunque no es directamente extrapolable a la cultura en la que se inserta, sí la hace más comprensible, habida cuenta que posiblemente, la obra de Gil no pretenda explicar la realidad sino que probablemente trate de dar cuenta de los vacíos que hay en ella.

Nuestra pretensión aquí no es la de informar de la evolución de la antropología de los sentidos. La iríamos a utilizar más bien para indagar acerca de aspectos muy singulares de la obra de Román Gil. Concretamente sería una buena herramienta para comprender el trasfondo que la sinestesia tiene en la creación artística de dicho autor. De los primeros autores que acota el terreno de la antropología de los sentidos sin proponérselo es Lévi-Strauss. Aparece en esta primera línea de combate cuando define el concepto de “ciencia de lo concreto” (Lévi-Strauss, 1962: 11) para tratar de explicar cómo en las culturas ajenas al binomio espacio-temporal de lo oral y de lo escrito. Se trata de ordenar el universo a partir de los contrastes y de las propiedades sensoriales de toda cosa perteneciente a ese mundo. Esta herramienta que diseña Lévi-Strauss es utilizada por él mismo en otro texto suyo dedicado a estudiar la dimensión temporal de todo paisaje cultural, de vital importancia para la invención artística (Lévi-Strauss, 1964), y que nosotros trataríamos de usar tanto a cuestiones vinculadas con la prehistoria de la escritura y del libro como a aspectos que tengan que ver con el simbolismo en la obra de Román Gil. Porque como acierta a indicar Lévi-Strauss (1987), las formas temporales son las herramientas con que la mente crea sus mitos. Al final, acaba por anotar que en la propia composición del mito percibe una tendencia común a la literatura oral consistente en la repetición de una misma secuencia. Para él, “la repetición cumple una función propia, que es la de poner de manifiesto la estructura del mito” (Lévi-Strauss, 1987: 251).

Enfoque semiótico o comunicacional

Sabemos que la semiótica establece un marco expansivo en relación al estructuralista que ha descuadrado las relaciones temáticas, metodológicas y jerárquicas que antes estaban establecidas entre las disciplinas y las estrategias. Si el enfoque sintáctico era de corte reduccionista, éste convierte todo en signo, un instrumento de todas las ciencias (Morris, 1985). La aportación más decididamente semiótica la lleva a cabo Murray al interpretar el acto ritual en el que arquetípicamente se despliegan los símbolos como acto performativo

ilocucionario, el que se realiza al pronunciarse, y como indéxico, en relación a su contexto. Esta relación indéxica es la que concretamente podríamos tener en cuenta en la obra de Román Gil; ya que ésta trata en gran medida de trascender el mero aspecto estético, para transformarse en cuasi un acto religioso, (Eliade 1982), en el que un rito no es sino la vivificación de un mito o una historia sagrada.

Enfoque criptológico o hermenéutico

Este es el enfoque fundacional de toda la hermenéutica simbólica conocida como tal. Se da en dos niveles, según se informe de la esfera consciente, por lo que estaríamos ante lo que llanamente podríamos llamar una exégesis. O cuando el símbolo es dado a partir del inconsciente, refiriéndonos, en este caso, a lo interpretativo o al desciframiento.

La índole de un signo es eminentemente semántica, siendo la unidad más pequeña del ritual que todavía conserva las propiedades específicas de la llamada conducta ritual (Turner, 1980). Para su explicación, hay que decir que la forma en cómo se concreta el sentido exegético propio de los símbolos es a través de asociaciones y analogías llevadas a cabo entre sus fundamentos. En este plano de la significación la obra de Román Gil merecería la pena ser observada para comprobar si se comporta como una especie de artefacto cuyas propiedades materiales son susceptibles de constituirse en símbolos exponencialmente multívocos, accesibles a la percepción más inmediata.

Puesto que los materiales con los que trabaja Gil pertenecen al mundo de la cultura, ya que se trata de plásticos, maderas, resinas, metales, papeles, cartones, cordeles, trapos, cuero, piedras...A ello habría que añadir la interpretación misma que realiza de todo aquello que concebimos como materia y como soporte. Centrándonos en su producción de libros de artista, parece adecuado dedicarse a observar si ciertas claves basadas, sobre todo, en la técnica del ensamblaje y del collage; nos podrían remitir a un campo más extenso relacionado con la posición corporal en tanto que ésta pueda dejar una huella en la forma de la materia.

Para indagar en estos aspectos, y ya que constituyen la obra material en sí, podríamos disponer de un enfoque teórico proveniente del mundo de la restauración de las obras de arte, por ser éste un campo altamente especializado en respuesta a los problemas que dicha

disciplina tiene que afrontar (Moñivas, 2007). A su vez, Gil, conecta en general con la prehistoria del libro y en particular, hace de la lógica del libro oral, como es el *quipu* incaico (Hyland, 2014), toda una escritura simbólica cuyo soporte es reiteradamente una sencilla carpeta archivador. La gramática comparada aplicada por Hyland al *quipu* de San Andrés de Quito, nos ha sido útil para plantearnos si la idea del libro oral (Escolar, 1993), es válida como modelo generativo en la constitución del libro de artista. Esta nueva posibilidad que se abre al explorar otros tipos de escrituras que no son pictóricas y que es un recurso habitual en la composición de las carpetas de Román, es una de las razones por las que la aproximación teórica al libro de artista podría quedar redefinido por la nueva sensibilidad hacia materiales, soportes y grafías que requieren de lo performativo y de lo ritual para que su dimensión simbólica sea aprehendida en profundidad.

Enfoque interaccional o sociológico

Este enfoque debe su perfil a las relaciones entre lo social y lo simbólico (Durkheim 1938) por una parte, junto a la influencia del funcionalismo (Malinowski, 1970), aderezado todo ello por una visión dinamista aportada por la llamada Escuela de Manchester y la impronta del estructural-funcionalismo.

Así pues, bajo este prisma podríamos investigar aspectos concernientes si no a la obra, sí a la formación del artista y conformar aspectos biográficos como los estudios, la formación académica, la formación artística y el modelo de artista que queda configurado a partir de todo ello, a lo que habría que sumar su experiencia vital. La educación de un artista suele ser un fecundo caldo de cultivo en el que explorar las motivaciones, los vínculos creativos y los préstamos artísticos que todo autor adeuda. Esta sería para nosotros la base con la que configurar la acción simbólica (Turner, 1988) sobre la que pensamos que se sustenta la obra de Gil.

Está claro que para desarrollar un trabajo de esta índole también necesitamos construir nuestros instrumentos conceptuales a partir del ejercicio sobre el saber y la experiencia. El miedo escénico que el vacío teórico proyecta sobre nosotros, hace que busquemos información en los lugares más insospechados: es entonces cuando las más elementales herramientas de la etnografía, como pueda ser la entrevista, se hacen imprescindibles para configurar el espacio desde el cual se va a orientar el trabajo. Los sucintos textos a cerca de

la obra de Román (García, 2010), (Escuder, 2010), nos han de servir para pautar toda esa configuración profesional que necesitamos conocer para poder llegar a comprender el alcance y recorrido de la obra de este autor.

Enfoque holístico

Junto a la interpretación de la estructura social, este enfoque aporta en relación al anterior, un nivel analítico extra. Y también -como en el punto de vista sociológico-, lleva consigo todos los problemas referentes a la causalidad. Lo peculiar de este enfoque es que asume ciertos postulados del entorno ecológico y de las relaciones tecno-económicas en las diferentes culturas pero no siempre el símbolo es un factor relevante. El símbolo pues, puede aparecer mediado por la idea de lo ambiental, lo cual no quiere decir que este factor sea el precedente contextual del símbolo.

Preguntarse acerca de la función del arte es una cuestión tan legítima como complicada. Algunos autores llevan a su creación esta pregunta como vórtice artístico y resulta muy difícil eludir dicho tema cuando se entra en contacto con su mundo. El caso de Román Gil bien podría ser el de un artista que ha elaborado un proyecto plástico de corte holístico en torno al libro de artista. Su originalidad podría radicar en haberle sabido encontrar su finalidad cabal (Aristóteles, 1995) en relación al género pictórico del autorretrato, apelando a éste como un dispositivo simbólico en el que no hay ni auto-representación ni concesión al parecido.

VALORACIÓN DE LA OBRA DE ROMÁN GIL A PARTIR DE LA TEORÍA DE CAMPO Y HABITUS DE PIERRE BOURDIEU

Su planteamiento trata de resolver las aporías que tradicionalmente se inscriben bajo la dualidad sociológica entre las estructuras sociales y el objetivismo, por una parte; y la acción social y el subjetivismo por otra. Para ello, basa su modelo sociológico en una especie de constructivismo estructuralista que parte de una doble ontología de lo social: Para él, el poder es constitutivo de la sociedad; mientras que ontológicamente, también existe en los cuerpos y en las cosas, en las instituciones y en los cerebros. Para armar esta teoría, se vale de dos conceptos: el de *habitus* y el de *campo* (Bourdieu, 2008).

“Por estructuralismo o estructuralista, quiero decir que existen en el mundo social, y no solamente en los sistemas simbólicos, lenguaje, mito, etc. estructuras objetivas, independientemente de la conciencia y de la voluntad de los agentes, que son capaces de orientar o de coaccionar sus prácticas o sus representaciones. Por constructivismo, quiero decir que hay una génesis social de una parte de los esquemas de percepción, pensamiento y de acción que son constitutivos de lo que llamo *habitus*, y por otra parte estructuras, y en particular de lo que llamo *campos* y *grupos*” (Bourdieu, 2008: 127).

La peculiaridad de su obra es que está dimensionada dentro de un análisis sociológico de los mecanismos de reproducción de jerarquías sociales, a los que les atribuye una especial importancia como agentes de la diversidad cultural y simbólica. Agentes que, por otra parte y dependiendo de su posición dominante, pueden llegar a imponer sus producciones culturales.

El mundo social, según Bourdieu, no solo está compuesto por estructuras objetivas, sino también lo forman representaciones, percepciones y visiones. De esta manera, los sistemas simbólicos ayudan al mundo a dotarlo de sentido. Basa esta hipótesis central de su teoría en “la correspondencia entre las estructuras sociales y las mentales, entre las divisiones objetivas del mundo social (particularmente en dominantes y dominados en los diversos campos) y los principios de visión y división que los agentes aplican” (Bourdieu, 2008: 36). Así pues y para él, el mundo social se nos muestra compartimentado en lo que viene a denominar como *campos*, fruto de la diferenciación de las actividades sociales, entre el que se encuentra el *campo* artístico. Interdependientes y jerárquicos, estos *campos* que operan como plataformas de conexión entre las estructuras sociales y mentales, tiene su punto de anclaje en lo más profundo del cuerpo, donde se asimilan los esquemas del *habitus*; hasta el punto que los individuos llegan a interiorizar las necesidades del entorno existente, rotulando dentro del propio organismo la inercia y las tensiones externas.

Pero Bourdieu también ha desarrollado una *teoría de la acción* vinculada al concepto de *habitus*, cuya sombra se proyecta con fuerza sobre las ciencias sociales. En efecto, aquí trata de demostrar que los agentes sociales desarrollan las estrategias sobre el espacio de un pequeño número de disposiciones adquiridas por la socialización, el bien y el inconsciente. Su característica principal es la de adaptarse a las necesidades del mundo social. Por lo que

podríamos entender el *habitus* como un principio de acción de los agentes. Visto así, el *habitus* comprende las formas de obrar, pensar y sentir que están originadas por la posición que una determinada persona ocupa en la estructura social, mientras que el *campo* es el espacio social que se crea en torno a la valoración de hechos sociales tales como el arte, la religión, la ciencia, etc. Por lo tanto, en esta teoría estamos ante espacios ocupados por agentes con diferentes *habitus* y cuyos capitales difieren en función del *campo* que ocupen y que, además, compiten por los recursos materiales como simbólicos del *campo*. Esto produce un tipo de sinergia en la que las prácticas en los *campos* se concretan en acciones que se realizan con los saberes prácticos que se infieren del *habitus* y que significan una anticipación de las consecuencias de la acción en una especie de juego de fuerzas. Dicho juego, a su vez, es el sustrato a través del cual los agentes contribuyen a reproducir y transformar la estructura social.

El propio Bourdieu considera el ritual en torno al arte como una especie de firma o texto que comprende otros materiales sintácticos que van más allá del lenguaje escrito o hablado; materiales que son propiciatorios para explorar la extensa producción artística de Román Gil, quien se vale de la modalidad del libro de artista para establecer una auténtica narración en relación a la noción de autoconciencia. Esta conciencia de sí mismo y que él parece que plantea como un juego, surgiría de la relación que él, como agente, establece con los demás. Además, esta acción suya probablemente se base en la idea moral de bien, el cual podría estar interpretado como un principio estructural del yo (Taylor, 2006).



Fotos 3 y 4. Román Gil, 2014, *Memoria llena* (título nº 1088). Collage de lienzo, cartón y esmalte de poliuretano sobre carpeta/archivador de cartón forrado. 32 x 26 x 7 cm. Anverso y reverso.

Bajo las nociones de *campo* cultural y *habitus* podemos encuadrar las relaciones dadas entre el arte mayor y el arte menor (en el que se inscribiría el libro de artista); ambas bajo el frontispicio del campo de la cultura, en el que los diferentes *habitus* o agentes compiten por los recursos materiales y simbólicos del *campo*. En lo que a esto atañe, el arte con mayúsculas tiende a erigirse en el hegemónico en la sociedad actual. Pero si tomamos en consideración el arte menor como un fenómeno de la cultura popular, tendríamos que inscribir a esta última y a la alta cultura en campos completamente separados. De esta manera, los artistas que trabajan con un género menor como es el libro de artista, son agentes con diferentes *habitus* que juegan dentro de ambos campos. Por ello, podríamos afirmar que estos contribuyen a la par a reproducir/transformar ambos campos y, por lo tanto, a la estructura social también. Es decir, el artista de una modalidad como la del libro de artista, es a la vez usuario del arte mayor, pero los elementos artísticos que conforman su *habitus* le inclinan a jugar dentro del campo restringido del arte popular como es el mundo del libro (quien dice libro, dice blogs, fanzines, redes sociales, etc.). Esto lo convertiría en un agente capaz de reproducir los diferentes campos en los que actúa, a la par que también los transforma. Así es al menos como nosotros entendemos la apertura conceptual del arte hegemónico hacia conceptos propios de las artes aplicadas; interpretados como factores culturales que forman parte de los *habitus* o artistas usuarios de ambos campos. Esta apertura sería precisamente el testigo de la eficacia de los elementos populares de las artes aplicadas en los procesos de creación.

EL ENCAJE DE LA OBRA DE ROMÁN GIL EN LA TRADICIÓN DEL LIBRO DE ARTISTA.

Bajo este prisma, (ya inmersos en el campo de las Bellas Artes con las herramientas anteriormente citadas) trataríamos de reflexionar acerca de las aportaciones netas que la obra de Román Gil aportaría al canon del libro de artista. Hemos constatado tanto en el ámbito crítico francófono (Moeglin-Delcroix, 2006), como en el anglosajón (Phillpot, 2013), un discurso fluido y constante desde hace cuatro décadas acerca de la estética del libro de artista. En este diálogo, hay casi tantas definiciones del libro de artista como teóricos dedicados a su estudio. Efectivamente, solo en relación a su origen, podemos observar que: “hay dos maneras de considerar la historia, según la cronología y según el sentido” (Moeglin-Delcroix, 2001: 18). Si atendemos a la cronología, se pueden identificar diferentes

publicaciones aisladas que corresponden a la definición de libro de artista, teniendo en cuenta que fueron publicadas antes de los años sesenta. Ahora bien, bajo el punto de vista del sentido, solamente bajo esta década se ha construido el concepto de la categoría de “libro de artista”. Para ello establece una taxonomía en donde se hace una distinción entre los catálogos y los libros de arte en razón de que no tratan de arte, sino que son arte en sí mismos.

Es también en este ámbito galo donde se estableció por primera vez una discusión agitada para diferenciar los libros de artista de los libros de bibliofilia:

“En el libro de bibliofilia, es la cultura tradicional que busca enriquecerse haciendo llamar en particular a artistas plásticos [...] justamente al contrario de la tendencia inversa que se manifiesta en el fenómeno del libro de artista, que representa tentativas de introducir en el arte ciertos modos de funcionamiento o ciertos modelos de comportamiento artístico y/o estéticos inspirados en la cultura y en la práctica del libro”. (Brogoswki, 2010: 26)

El libro de artista como fenómeno artístico, es contemplado en el ambiente francés a partir de los años sesenta. Uno de los primeros libros que catalogan como tal es la *Topographie anecdotée du hasard* de Daniel Spoerri, donde el autor hace un pequeño inventario de objetos de su universo creativo del cual ha hecho un repertorio que exhibe sobre la mesa de un hotel. En definitiva, esta pequeña descripción de este libro fundacional (Spoerri, 1998), es un comentario para ilustrar el interés de los cenáculos galos por la búsqueda de soluciones alternativas a la crisis del arte que en ese momento se estaba viviendo. Estamos en una época en la que confluyen una serie de circunstancias que permiten la madurez de planteamientos en torno a la modalidad del libro de artista, como es el caso de la valoración del dramatismo del teatro del absurdo, que había sabido dar carta de naturaleza con bastante realismo a los métodos en que los dadaístas confrontaban los objetos. La característica predominante en este ambiente pues, es la de mostrar el libro de artista en tanto un espacio alternativo, donde el gesto electivo y el momento expositivo fueron los dos elementos cruciales que posibilitaron este instante semántico del objeto como hecho artístico.

Este sería el motivo por el cual se puede hablar por primera vez del libro de artista como una auténtica modalidad artística. Esto es debido en gran medida a la fructificación del trabajo en la sombra que se venía haciendo desde que el *collage* y el *ready-made* consiguen identificar “los niveles de la representación y lo representado” (Marchán, 1986). Algo que no supuso un mero cambio en la morfología artística, sino que fragmentó todo indicio de continuidad con el canon ilusionista de la representación. El binomio pintura/escultura/grabado y literatura se abrirá a un nuevo género en el que los tradicionales niveles icónicos del arte y la literatura den paso a un nuevo orden creativo: la forma simbólica del libro será entonces la cuna que verá materializada una alternativa posible entre las relaciones asociativas de los objetos artísticos y literarios entre sí; y que, a su vez, dará lugar a una forma genuina de relacionar el arte con su contexto interno y externo, ajeno ya a las prácticas literarias y a las expectativas plásticas.

En Inglaterra, Estados Unidos y Canadá, surge una preocupación muy concreta por los problemas asociados a la estructura del libro, y aunque la referencia sigue siendo la cultura de los años sesenta, pronto ligan la emergencia de esta disciplina a la cultura de masas y al arte contemporáneo. Podemos decir, que es en ese ámbito donde hemos constatado una mayor sensibilidad hacia las posibilidades que pueda aportar el espacio físico del libro. Estaríamos ante el arte del libro, entendido éste arte como el uso del libro en tanto un medio artístico de expresión *per se*:

“...propicia un medio apropiado para la teórica y para el arte político, con frecuencia en la relación que se establece entre palabras y texto, pero sin olvidar que ello se debe a las posibilidades narrativas inherentes a la forma del libro. El vídeo y el cine tienen también un poder mediático sobre el arte político, pero mientras éstos tienen sus propias ventajas, conviene no olvidar la capacidad que tiene el libro para envolver argumentos y hechos, en el sentido convencional de la expresión” (Phillpot, 2013: 66).

La receptividad general en este lado del Atlántico ha dado con una serie de preocupaciones en torno a todo lo que supone el redescubrimiento del libro y las nuevas formas de expandir el arte y las relaciones con los espacios de exhibición. Phillpot constata la nueva línea de problemas, que ahora incide menos en los relativos a las cuestiones curatoriales y al orden interno de las galerías de arte, y se centran más en los asuntos relativos a la edición e

impresión. Si por una parte el artista se libera del vasallaje del galerista; por otra parte, es el propio galerista el que a su vez suele correr en múltiples ocasiones con la financiación de muchos de los libros de artista. Probablemente, aquí está la idea que nutre uno de los debates de esta zona y que plantea que el libro de artista sea parte del problema. Aparte de algunos textos artísticos concretos, el número de libros de artista que puedan de una manera efectiva trascender el estatus de documentación o de reproducción o de trabajo pre-existente es verdaderamente pequeño. Percibimos en estos posicionamientos un paralelismo con los debates artísticos en torno a la crisis de la pintura en relación a sus formatos y que aquí se plantea “lograr una síntesis entre arte y la forma del libro” (Phillpot, 2013: 136).

En otro orden de cosas, y en relación a la inserción de la obra de Román Gil en la genealogía del libro de artista, constatamos que esta obra, está dotada de una singularidad tan específica que sería necesaria en parte, una revisión de la construcción del canon del libro de artista, para hacer comprensible la aportación que este autor incorpora a la disciplina. Creemos que su tarea silente deja un señero ineludible a la hora de valorar el espectro comunicativo de este singular tipo de piezas. En definitiva, la aportación de Gil se inscribe dentro del ámbito artístico, para utilizar la prehistoria del libro y el valor simbólico de éste como manifestación de un orden físico del canon del libro de artista. Con su conocimiento de la genealogía del libro, ha sido capaz de indagar en la prehistoria de éste y ampliar el orden estructural de esta disciplina que venía utilizándose hasta ahora. Con la incorporación del *quipu* (Hyland, 2014) como soporte bibliográfico, creemos que el libro de artista se puede pensar más allá de las fronteras de la herencia aportada el formato del códice. Así mismo, habita la concepción del libro oral, con lo que podríamos plantearnos la pregunta referente a la cuestión de la posible reforma que Román Gil hace de esta disciplina artística menor para enunciar una nueva retórica de los modelos asociados al libro de artista.

BIBLIOGRAFÍA

Aristóteles (1995) *Física*. Madrid: Editorial Gredos.

Beck, B. *et al.* (1978) "The Metaphor as a Mediator Between Semantic and Analogic Modes of Thought [and Comments and Reply]". *Current Anthropology*, Chicago, v. 19, n. 1, pp. 83-97.

Bourdieu, Pierre (2008) *Cuestiones de sociología*. Madrid: Akal

Classen, Constance (1997) "Foundations for an anthropology of the senses". *International social science journal*, v. 49,153, p. 401-412.

Claudel, Paul (2015) *El ojo oye*. Madrid: El Vaso Roto Ediciones.

Chrétien, Jean-Louis (1997) *La llamada y la respuesta*. Madrid: Caparrós Editores.

Crespo, Bibiana (1999) *El Libro-Arte. Concepto y proceso de una creación contemporánea*. Tesis (Doctorado en Bellas Artes), Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona, Barcelona.

De Maya, Baldomero (2013) *Ensaladores-sanadores en Cebejín*. Tesis (Doctorado en Antropología social), Facultad de Filosofía, Universidad de Murcia, Murcia.

Díaz, Ángel (2012) *Cultura, antropología y otras tonterías*. Madrid: Trotta.

Durkheim, Émile (1938) *The rules of sociological method*. New York: Free Press.

Eliade, Mircea (1982) *El mito del eterno retorno*. Madrid-Buenos Aires: Alianza-Emecé.

Escolar, Hilario (1993) *Historia del libro*. Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

Escuder, Joaquín (2010) *Los artefactos del zaborí*. En Guillén y García. *Román Gil. Los estudios de Román*. Murcia, Editum.

Fernández, James (1993) "La misión de la metáfora en la cultura expresiva". *Ágora*, Santiago de Compostela, n. 12, v. 1, p. 89-124.

García, Antonio (2010) "Las carpetas de Román". En Guillén y García. *Los estudios de Román. Román Gil*. Murcia: Universidad de Murcia, Editum.

Geertz, Clifford (1987) *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Editorial Gedisa.

- Geertz, Clifford (1989) *El antropólogo como autor*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Gombrich, Ernst (2008) *La historia del arte*. London: Phaidon Press Limited.
- Heidegger, Martin (1983) *Distanz und Nähe: Reflexionen und Analysen zur Kunst der Gegenwart*. Würzburg: Königshausen und Newman.
- Heidegger, Martin (2005) *Ser y tiempo*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Hyland, Sabine (2014) "Ply, markedness, and redundancy: new evidence for how Andean khipus encoded information". *American Anthropologist*, v. 116, n. 3, p. 643-648.
- Le Breton, David (2008) *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*. México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco.
- Lisón, Carmelo (2003) "El futuro de las culturas". Revista *Anales*, Huesca, v. 20.
- Kuhn, Thomas (1971) *Las revoluciones científicas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Kuhn, Thomas (1982) *La tensión esencial. Estudios selectos sobre la tradición y el cambio en el ámbito de la ciencia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Leroi-Gourhan, André (1982) *Las raíces del mundo*. Barcelona: Juan Granica.
- Lévi-Strauss, Claude (1962) *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lévi-Strauss, Claude (1964) *Mitológicas I: lo crudo y lo cocido*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lévi-Strauss, Claude (1987) *Antropología estructural*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Malinowski, Bronislaw (1970) *Una teoría científica de la cultura y otros ensayos*. Barcelona: Edasha.
- Markus, George y Fischer, Michael (1996) *La antropología como crítica cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Marchán, Simón (1986) *Del arte conceptual al arte de concepto*, Madrid: Akal.
- Melot, Michel (2008) "El libro como forma simbólica". *Revista Venezolana de Información, Tecnología y Conocimiento*, v. 5, n. 3, p. 129-139.
- Moeglin-Delcroix, Anne (dir.) (2001) *Critique et Utopie, Livres d'artistes*, Rennes: La Créée.

Moeglin-Delcroix, Anne (2006) *Sur le livre d'artiste. Articles et écrits de circonstance (1981-2005)*. Paris: Le mot et le reste.

Moñivas, Esther (2007) "El papel de la Historia del Arte en el paradigma de la planificación transdisciplinar. Líneas metodológicas posibles para el estudio de las técnicas y materiales del arte contemporáneo" En *De la teoría a la realidad*. III Congreso Grupo Español de Restauración. Oviedo: International Institute for Conservation of Historic and Artistic Work.

Morris, Charles (1985) *Fundamentos de la teoría de los signos*. Buenos Aires: Paidós.

Muñoz, Rubén (2006) Una reflexión filosófica sobre el arte. *Themata, Revista de Filosofía*, n. 36, p. 239-254.

Panofsky, Erwin (1986) *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*. Madrid: La Piqueta Editorial.

Phillpot, Clive (2013) *Booktrek*. Zürich/ Dijon: JRP/Les presses du reel.

Pinto, José Carlos (2011) "Historia de la ciencia, historia del Arte y racionalidad práctica". *Estudios filosóficos*, v. 60, n. 173, p. 65-80.

Reynoso, Carlos (1987) *Paradigmas y estrategias en antropología simbólica*. Buenos Aires: Ediciones Búsqueda.

Spoerri, Daniel (1998) *Topographie. Anecdote du Hasard (Topographie des Zufalls)*. Hamburg: ed. Nautilus.

Taylor, Charles (2006) *Fuentes del yo*. Barcelona: Paidós.

Turner, Victor (1980) *La selva de los símbolos. Aspectos del ritual Ndemby*. Madrid: Siglo XXI.

Tylor, Edward (1975) "La ciencia de la cultura". En Kanh, John (comp.) *El concepto de cultura: textos fundamentales*. Barcelona: Anagrama, p. 29-46.

Recepción: 5-10-2016

Aceptación: 29-11-2016