TREINTA Y UN

LIBROS DE

ARTISTA

TREINTA Y UN LIBROS DE ARTISTA

Una aproximación a la problemática y a los orígenes del libro de artista editado

Salvador Haro González

Museo del Grabado Español Contemporáneo
Marbella

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del autor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (Art. 270 y siguientes del Código Penal).

© Salvador Haro González

Edita: Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo

Año de edición: 2013

Maquetación: Pepe Moyano

I.S.B.N.: 978-84-15522-06-5

AGRADECIMIENTOS:

Tanto el autor del texto como los editores, desean expresar su agradecimiento a Yolanda Ochando, Jaime Mairata, Isidoro Valcárcel y Santiago Serrano, por su generosidad y por el interés que han mostrado por este proyecto en todo momento.

A mis hijos Marina y Lucas

Índice

Introducción 9

Capítulo 1: EL LIBRO COMO OBRA DE ARTE 13

- Hacia una definición del libro de artista 16
- Características 26
- Tipología 29
- El libro de artista de edición: libros ilustrados y libros de artista 37

Capítulo 2: EL LIBRO ILUSTRADO 49

- Antecedentes 50
- El origen del libro ilustrado moderno 57
- Los grandes editores de libros ilustrados 62
- Otras contribuciones de las vanguardias 74
- El caso de Picasso 80

Capítulo 3: LOS ORÍGENES DEL LIBRO DE ARTISTA 85

- Blake y Morris: dos precedentes singulares 87
- Mallarmé: un coup de dés 90
- Cendras y Delaunay: el libro simultáneo 96
- Los caligramas de Apollinaire 98

Libros futuristas en Rusia 99
Palabras en libertad. El futurismo italiano 104
Suprematismo y Constructivismo: El Lissitzky 109
Otras aportaciones de las vanguardias 113
Los prelibros de Munari 119
Poesía experimental 122
El neo-dada de Dieter Roth 124
Edward Ruscha: un nuevo paradigma 135
Spoerri y Vautier: en el germen 149
Marcel Boothaerds: de la poesía al libro de artista 152
Christian Boltanski: el libro y la vida 156
El antilibro Fluxus 160
Otras contribuciones 164
El origen del libro de artista en España 180

Capítulo 4: TREINTA Y UN LIBROS DE ARTISTA. CATÁLOGO 187

Introducción

En los inicios de los años ochenta se celebraron en España las primeras grandes exposiciones dedicadas al género del libro de artista. Mucho antes, en los años treinta, el MoMA de Nueva York había organizado la exposición *Modern Painters and Sculptors as Illustrators*, y había mostrado un interés creciente hacia el arte del libro en los años siguientes. Por ejemplo, exhibió libros de Bruno Munari en 1955. Pero la puesta de largo del libro de artista contemporáneo vino de la mano de las grandes ferias internacionales. Por primera vez se mostraron libros de artista en la *Bienal de Venecia* de 1972, y en 1977 la *Documenta VI* dedicó un apartado específico internacional a los libros objeto, con una gran repercusión.

Desde entonces y hasta el presente se ha multiplicado exponencialmente la atención del mundo del arte hacia el libro de artista. Cada vez más son los artistas que se sienten atraídos por el género y que vuelcan sus esfuerzos creativos en el libro de artista, y cada vez más son los críticos, galeristas y museos que se interesan por este medio. También el público en general, como prueba el gran número de exposiciones que se suceden cada año en nuestro país y en todo el

mundo. No deja de ser paradójico el hecho de que un libro se exhiba, pues el libro en sí mismo, como objeto artístico, nunca estuvo creado para este fin sino para tenerlo en la mano, para hojearlo, para viajar por él. Sin embargo, y como parece obvio, el formato exposición presenta la ventaja de que estas obras puedan ser agrupadas, seleccionadas y mostradas al público, para poder abordar una visión genérica de lo que este fenómeno significa.

La exposición *Treinta y un libros de artista* no es la primera que el Museo del Grabado Español Contemporáneo de Marbella dedica al libro de artista, pero sí la primera que se acompaña de la edición de una monografía científica. Es curioso que este campo al que, como se ha referido, artistas, crítica y público profesan un interés creciente, haya sido excluido de la corriente principal de la historia del arte. Esto ha sido debido, fundamentalmente, a la falta de un corpus teórico y metodológico apropiado de evaluación y análisis. Es cierto que algunos teóricos, como Moeglin-Delcroix, llevan años elaborando literatura científica al respecto. Pero aun así, el número de trabajos científicos es realmente escaso en proporción al interés que el medio despierta.

Este trabajo quiere venir no a solucionar este déficit, pues no pretende ser tan ambicioso, pero sí al menos a paliarlo en alguna medida, pues en especial en idioma castellano no abundan este tipo de estudios. Esta monografía explora algunos de los conceptos fundamentales del libro de artista, en especial el de edición, un elemento importante a la hora de plantear el concepto de la exposición en un Museo dedicado a la obra artística editada. También aborda la problemática de su definición y de su clasificación, y rastrea sus orígenes

a partir de sus antecedentes, hitos señalados, obras paradigmáticas y autores destacados. En definitiva, intenta ofrecer un panorama general de lo que el libro de artista es, que tiene la pretensión de constituir un elemento de aproximación al fenómeno y a su análisis.

Capítulo 1:
EL LIBRO COMO OBRA DE ARTE

La problemática que anuncia el subtítulo de esta monografía surge, en primer lugar, de la concreción y extensión del sujeto de estudio. Las dificultades que entraña son consustanciales al mismo hecho artístico y a su relación con la forma libro, ambos extremos esenciales de este fenómeno.

Cuando el libro se presenta como obra de arte se separa a menudo de su estructura y función originales, permitiendo al artista usar las páginas, que ya no están sujetas a las reglas de la lectura, como un espacio de creación. Como Maffei y Picciau han señalado,

> *Privado del soporte literario –si no del propio– el artista se apropia de un nuevo bagaje instrumental, ensancha la propia experiencia y usa el libro como lugar de investigación*[1].

En efecto, se trata de una forma de expresión artística que utiliza el libro como medio y como idea. En esta práctica se dan cita una

[1] MAFFEI, Giorgio y PICCIAU, Maura. *Il libro come opera d'arte. The Book as a Work of Art. Galleria* Nazionale d'arte moderna. Roma, Edizioni Corraini, 2008, p. 10

mezcla de combinaciones de diferentes lenguajes provenientes de diversas fuentes. Por un lado, de la larga tradición que surge con los libros manuscritos y que se perpetúa con el libro impreso, vinculada al embellecimiento de los volúmenes y que partiendo de una función meramente decorativa alcanzó altas cotas estéticas en algunos casos. Un papel importante lo ha jugado también el desarrollo de las técnicas gráficas, lo que ha supuesto nuevas posibilidades de intervención para los artistas. Y por supuesto, el surgimiento de nuevos conceptos estéticos, que han dado lugar a que el libro de artista se convierta en una práctica artística autónoma en sí misma. Este proceso tiene dos tiempos clave. El primero se inició en Europa a finales del siglo XIX y se caracterizó por la incursión de artistas en el mundo editorial, fundamentalmente mediante la realización de obra gráfica, y que supuso la superación de la representación figurativa del pensamiento. El segundo surge de la transformación del arte a la que se asiste tras la Segunda Guerra Mundial, que trajo como consecuencia que a partir de los años sesenta algunos artistas trabajasen en la evolución del libro de arte hacia una forma de difusión de masas.

Poco a poco, y especialmente tras la publicación del manifiesto futurista en *Le Figaro* en 1909, diversas nociones fueron surgiendo en la consciencia del mundo artístico: que la página es un legítimo espacio artístico, que el texto puede funcionar como arte, que la obra publicada es una obra de arte tan válida como el objeto singular…[2].

[2] WILSON, Martha. "La página como espacio artístico. Desde 1909 hasta el presente", en *Libros de artistas*. Madrid. Ministerio de Cultura. Dirección general de bellas artes, archivos y bibliotecas, 1982, p. 7

Así, los artistas del siglo XX han utilizado el libro como concepto, pero también como objeto formal, y a menudo como elemento subversivo. En todo caso, existiría un nexo común, un hecho diferenciador, como Johanna Drucker ha observado,

> *Un libro de artista debería ser una obra de un artista consciente de la forma libro, más que un mero libro altamente artístico*[3].

Los libros comunes, es decir, aquellos libros que no son libros de artista, plantean obvias diferencias con aquellos que sí tienen esta pretensión. Los libros de artista son, necesariamente, libros hechos por un artista con una finalidad artística. Como Ulises Carrión ha referido, un escritor, en contra de la opinión popular, no hace libros, un escritor escribe textos, ya que para él la forma está dada de antemano[4]. Sin embargo, no siempre es fácil distinguir entre, por ejemplo, un libro de artista formado completamente por textos y un libro de poesía, o uno consistente en una serie de "anti-fotografías", cuya importancia radica en la secuencia más que en la composición individual, de un libro de fotografía convencional, como Lucy Lippard advierte y a lo que añade que "el libro de artista se define (y se limita) por un contexto artístico"[5].

Para el artista la forma y el significado del libro son las cuestiones a explorar y sus características inherentes las claves de su investigación.

---

[3] DRUCKER, Johanna. *The Century of Artists' Books.* New York, Granary Books, 2007, p. 21

[4] CARRIÓN, Ulises. "The New Art of Making Books", en LYONS, Joan (ed.). *Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook*. New York, Visual Studies Workshop Press, 1985, pp. 31-32

[5] LIPPARD, Lucy R. "The Artist's Book Goes Public", en LYONS, *Op. Cit.*, p. 47

Sus fronteras conceptuales son las que el artista determina, y a menudo se apoya en materiales, formas, técnicas y temas que se alejan sustancialmente de los tradicionales. Rowan Watson, en el texto del catálogo de la exposición *Blood on paper*, ha señalado cómo en algunos casos el artista trabaja en formatos tradicionales, pero otras veces toma como punto de partida una idea alegórica del libro, como un contenedor, como un sistema de orden, como memorias, para producir obras con el eco de las funciones de un libro. "Algunos artistas aceptan la forma tradicional del libro, mientras otros usan la idea de "El Libro" como un vehículo de su obra"[6].

Desde hace más de cien años han sido muchos los artistas que se han acercado al arte del libro, con enfoques muy diversos y planteamientos estéticos muy distintos, y ellos han sido los responsables de cómo la forma libro ha ido variando y se ha ido formulando como una forma esencial del arte de nuestros días. Para Johanna Drucker, se trata de "la forma de arte fundamental del siglo XX"[7].

Hacia una definición del libro de artista

No resulta sencillo encontrar una definición adecuada que recoja lo que un libro de artista es. Ni siquiera es seguro de que sea necesario o incluso conveniente, desde un punto de vista estrictamente artístico.

---

[6] WATSON, Rowan. "Artists and Books", en *Blood on Paper: the Art of the Book*. London, Victoria & Albert Museum, 2008, s/p

[7] DRUCKER. *Op. Cit.*, p. 1

Sin embargo, desde un punto de vista epistemológico, sí que resulta indispensable acotar el campo de estudio antes de abordar otras problemáticas. El estudio analítico, las clasificaciones, pertenecen más al mundo científico que al artístico, que se caracteriza, entre otras cosas, por poner siempre en cuestión estos parámetros como elementos únicos de aproximación cognitiva a un fenómeno, pues el arte tiene los suyos propios y entre ellos destaca su capacidad para reinventar y reformular cualquier principio, que automáticamente deja obsoleto cualquier intento de definición que no se puede referir más que a lo ya conocido y nunca a lo aún no inventado, pues es necesario no olvidar que el libro de artista es una práctica en pleno desarrollo y que cada día aporta nuevas variables.

No obstante, parece conveniente que se intente una aproximación a una definición siempre que se tengan presentes estas observaciones, y con un sentido práctico (necesitamos concretar de qué estamos hablando) más que con una intención totalizadora, y con la voluntad de mitigar cierta confusión que una abusiva generalización del término "libro de artista" ha generado[8].

Prácticamente todos los autores que se han preocupado por teorizar sobre el libro de artista han intentado construir una definición, con mayor o menor acierto, con una voluntad más o menos

[8] "El término Libro de Artista parece ser aplicado cada vez más frecuentemente, confundiéndolo con cualquier cosa en el contexto artístico que se parece a un libro o que está realizado sobre un soporte libro, o cuya proximidad al libro es muy evidente". CRESPO MARTÍN, Bibiana. "El libro-arte. Clasificación y análisis de la terminología desarrollada alrededor del libro-arte", en *Arte, Individuo y Sociedad*, nº 22, 2010, p. 9

excluyente, algunas de las cuales, de modo sucinto, se consideran a continuación.

Por ejemplo, Donna Stein asigna un valor añadido al libro de artista: "Un libro es más que un libro cuando se convierte en una obra de arte"; otra cuestión fundamental que pone de manifiesto es la concepción de conjunto: "Los artistas han transformado algo común en algo extraordinario convocando imágenes que trascienden el contenido literario de un texto escrito o impreso para crear una totalidad que sobrepasa las partes individuales"[9].

Anne Moeglin-Delcroix, la gran teórica del libro de artista, se ha preguntado

> *¿Cuál es la condición para que un libro firmado por un artista sea un libro de artista? La condición es que el libro sea una creación, dicho de otro modo, que no sea el medio de reproducción de una obra preexistente. […] Admitiendo que el libro debe ser una creación, ¿a qué necesidad responde la elección del medio libro? La respuesta a esta cuestión permite en efecto juzgar si la forma de un libro es algo más que un receptáculo cómodo, un contenedor indiferente al contenido o si, al contrario, para el libro se establece una relación de conveniencia recíproca, o mejor, de dependencia recíproca entre su estructura de libro y su contenido*[10].

---

[9] STEIN, Donna. "When a Book is More Than a Book", en *Artists' Books in the Modern Era 1870-2000*. London, Thames & Hudson, 2001, p. 17

[10] MOEGLIN-DELCROIX, Anne. *Sur le livre d'artiste. Articles et écrits de circonstance (1981-2005)*, Marseille, Le mot et le reste, 2006, pp. 86-87

Es decir, el libro de artista es una obra de arte que se basa en la estructura de la forma libro con la que comparte identidad. La autora también ha señalado que "el sentido del libro es el libro en su totalidad, no lo que contiene. En este caso solamente, el libro no tiene un sentido, él es su sentido; no tiene una forma, él es la forma"[11]. En este mismo sentido Catherine Coleman ha referido que "todo libro de artista es una obra en forma o concepto de libro", y si bien en un principio el libro apareció como un soporte para el artista, ha terminado transformándose en un nuevo género artístico.

Sin embargo, desde un punto de vista formal, resulta bastante complejo de definir, en atención, fundamentalmente, de su inmensa variedad: algunos sólo contienen texto, otros sólo imágenes, otros combinaciones de lo más variopintas. El texto puede existir en distintos formatos sin que se altere su significado fundamental, pero los libros de artista "no podrían estar impresos con distribuciones diferentes, otros tipos de imprenta, espaciamiento, tamaños, proporciones, papel y organizaciones, sin que cambiaran sus identidades"[12]. Añadamos la variedad en cuanto a tamaños, encuadernaciones, materiales, impresión, etc. Lo que parece claro es la existencia de una profunda simbiosis entre la forma y el significado, una identidad entre el contenido y el continente. Así lo refleja Riva Castleman, que propone una definición muy abierta:

---

[11] MOEGLIN-DELCROIX, Anne. *Esthétique du libre d'artiste: 1960-1980*. Paris, Jean-Michel Place, Bibliotèque Nationale de France, 1997, p. 10

[12] TANNENBAUM, Barbara. "El medio es solo una parte, pero una parte importantísima, del mensaje. Aspectos formales del libro de artista", en *Libros de artista.* Ministerio de cultura. Dirección general de bellas artes, archivos y bibliotecas. Madrid, 1982, p. 18

> *El libro ha emergido como un elemento formal central en el arte. Ya no es solamente un texto impreso sobre páginas que ha sido también decorado por un artista mediante alguna técnica tradicional de impresión, sino un objeto totalmente creado por un artista, que quizá no tenga texto, páginas de papel, portadas, o cualquier otra propiedad usualmente asociada con el libro*[13].

Hubert Kettschmer aventura la siguiente definición, en la que incluye la cuestión de la recepción de la obra:

> *Los libros de artista son aquellos concebidos por uno o más artistas como una obra de arte independiente y que presentan en múltiples formas un acopio muy completo de información a una audiencia muy amplia y a un precio relativamente bajo*[14].

Por otra parte, José Emilio Antón, responsable de un interesante blog sobre libros de artista y artista él mismo, entiende que

> *el libro de artista es una obra de arte, realizada en su mayor parte o en su totalidad por un artista plástico. Es una forma de expresión, simbiosis de múltiples posibles combinaciones de distintos lenguajes y sistemas de comunicación*[15].

Ambas aproximaciones contienen elementos en los que es fácil coincidir como propios del género, pero no acaban de determinar

---

[13] CASTLEMAN, Riva. *A Century of Artists Books*. New York, The Museum of Modern Art, 1994, p. 11

[14] KETTSCHMER, Hubert. *Artist's Book*. Sala Metrònom, Barcelona, 1981. Citado en ALARCÓN, IBÁÑEZ, Verónica. *Cuando el libro se hace arte. Historia de un género artístico olvidado*. Valencia, Institucioì Alfons el Magnaìnim, 2009, p. 32

[15] ANTÓN, José Emilio. "El libro de artista", http://www.redlibrodeartista.org/El-libro-de-artista-Por-Jose#outil_sommaire_0. Disponible en julio de 2012

qué es un libro de artista. Un poco más completa resulta la definición propuesta por Díaz Cuyas, aglutinando cuestiones formales y de contenido:

> *Un enmarañado catálogo de objetos y piezas impresas que adoptan la forma o que tienen parecido con lo que conocemos por un libro. Estas piezas pueden ser únicas, numeradas en series o de ediciones limitadas; pueden estar realizadas a mano o impresas por cualquier técnica de reproducción mecánica; pueden adoptar diversos formatos, ya sea el de tiempo tipo códex, el de acordeón, el de una caja con hojas sueltas, el de rollos de pergamino, etc… bien sobre papel, tela, plástico o cualquier otro material; pueden servirse del lenguaje o ser exclusivamente visuales; pueden tener un carácter documental, tener un hilo narrativo, o sencillamente, agrupar pensamientos y propuestas de acción de un artista*[16].

Isabelle Jameson también se ha ocupado de buscar una definición para el libro de artista y se ha preguntado "qué es lo que define la esencia del libro: ¿el objeto o el concepto?". Tras revisar otras definiciones, realiza la suya propia, que debemos reconocer como de las más precisas. Así, para Jameson, el libro de artista es

> *el tipo de volumen producido por una sola persona, en cumplimiento de la forma tradicional del libro y cuyo mensaje pasa a la vez por el contenido textual, cuando esté presente, y por la forma plástica del objeto. Consideramos pues como libro de artista las*

[16] DIAZ CUYAS, José. "Misión imposible. El libro de artista en España", en *Libros de artista*, Cuenca, 1992, p. 23

> *obras cuyo continente y contenido forman un conjunto coherente que expresa el pensamiento plástico del artista*[17].

En una línea similar se ha expresado David Blamey, comisario de la exposición *Work and Turn*, en cuyo catálogo ha escrito:

> *Los libros de artista son obras de arte originales, generalmente publicadas de modo individual o en estrecha colaboración con asistentes técnicos. Esos libros deben ser considerados como un conjunto; estilo y contenido se fusionan para formar una experiencia alternativa de lectura. Su historia puede desarrollarse en sólo unas pocas palabras o a lo largo de cientos de páginas. Invariablemente el libro-obra traspasa las fronteras que demasiado a menudo existen entre las disciplinas artísticas y parece permanecer en la mente tanto por su no convencionalismo como por su mensaje. El mejor libro-obra es aquel que aspira a interrumpir la monótona corriente de boba imaginería que nos envuelve con obras cuidadosamente consideradas que desafían al espectador hacia una nueva conexión con la página impresa*[18].

No está lejos de lo que propone Dick Higgins, el editor de Something Else Press que publicó innumerables libros de artista. Aunque hace una serie de reservas a cualquier propuesta de definición, finalmente sugiere:

---

[17] JAMESON, Isabelle. *Historia del libro de artista.* http://www.ediciondearte.info/historia-del-libro-de-artista-isabelle-jameson-traducido-por-jim-lorena/. Disponible en julio 2012

[18] BLAMEY, David. *WORK & Turn: artists' Bookworks from the United Kingdom.* London, Open, 1992, p. 1

> *Un libro hecho por sí mismo y no por la información que contiene. Esto es: no contiene muchas palabras, como un libro de poemas. Es una obra. Su diseño y formato reflejan su contenido, interconfluyen, interpenetran. Puede ser cualquier arte: un libro de artista puede ser música, fotografías, gráficos, literatura intermedial. La experiencia de leerlo, verlo, encuadrarlo –esto es lo que el artista pone énfasis en hacer*[19].

No obstante, aunque se puedan establecer algunas de las cualidades esenciales del campo, resulta casi imposible determinar con precisión y de modo indiscutible qué es un libro de artista, pues como señalábamos más arriba, se trata de un género enormemente diverso, en evolución y muy cambiante. Johanna Drucker se ha hecho eco de este problema y cuando hace un intento de definición llega a la conclusión de que presenta más preguntas que las que responde. Y más adelante continúa:

> *La mayoría de intentos por definir un libro de artista que he conocido son totalmente defectuosas: o son demasiado vagas ("un libro hecho por un artista") o demasiado específicas ("no puede ser una edición limitada"). Los libros de artista toman cualquier forma, participan de cualquier posible convención de la producción de libros, de cualquier "ismo" del arte y literatura dominantes, de cualquier modo de producción, cualquier forma, cualquier grado de fugacidad o durabilidad archivista*[20].

---

[19] HIGGINS, Dick. "A Preface", en LYONS, *Op. Cit.*, p. 11
[20] DRUCKER. *Op. Cit.*, p. 14

En la misma línea se ha expresado Jaime Mairata, coleccionista y estudioso del libro de artista, quien ha señalado:

> *He visto libros de todos los colores, de todas las dimensiones, en todos los formatos, con todas las técnicas. He visto libros con forma de mesilla de noche, de ladrillo, libros de cristal, de mermelada y hasta de nata. Me parece que la batalla por tratar de definir lo que es un libro de artista es una cruzada perdida. Cada artista tiene su idea y su concepto*[21].

En efecto, la variedad de concepciones es de tal diversidad que intentar aglutinar todas y cada una de las posibilidades conocidas en una única definición no sólo resulta muy complicado (por no decir imposible), sino que a lo mejor no es conveniente, como se adelantaba al inicio de este apartado. Toda definición es excluyente y sin duda limitaría las opciones de expansión del concepto. Esto, o perdería su validez en cuanto alguna nueva posibilidad no contemplada en la definición surgiera. En este sentido, José Arturo Rodríguez ha expresado que

> *este panorama de indefinición y dificultades conceptuales no ha sido obstáculo para los artistas, sino muy al contrario, proporciona un terreno extremadamente fértil, en el que a menudo la confusión ofrece unos márgenes de libertad insospechados*[22].

---

[21] MAIRATA LAVIÑA, Jaime. "El libro de artista. Diálogo entre la palabra y la imagen", *Grabado y Edición*: www.grabadoyedicion.com/sumario.php?id=20 (disponible en noviembre de 2011)

[22] RODRÍGUEZ NÚÑEZ, José Arturo. "Cuando nos enamoramos, comenzamos a imaginar; y cuando comenzamos a imaginar, nos enamoramos". En *Hojeando… Cuatro décadas de libros y revistas de artista en España*. Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2008, p. 11

Por este motivo, parece razonable proponer una serie de principios básicos y de características esenciales, más que una definición. Estos principios, por su propia esencia no son excluyentes, sino que marcarían parcelas de un campo de estudio susceptibles de ser ampliadas, de un ámbito de trabajo que permitiría nuevas aportaciones y concepciones.

Podríamos establecer, por lo tanto, a la luz de las definiciones propuestas, que existen una serie de parámetros que de modo inequívoco responden a lo que un libro de artista puede ser. Desde mi punto de vista, la cuestión de la autoría es esencial. Existe un autor o autores, que trabajan autónomamente o en conjunción con técnicos, para crear una obra de arte. Este planteamiento es extensible a cualquier práctica artística, por lo que no podemos considerarlo un hecho diferenciador, pero sí un principio básico. La segunda cuestión que podríamos plantear es la de la intencionalidad. El artista aborda la realización de un libro con una intención no literaria, ni divulgativa, ni informativa… sino artística. La finalidad perseguida es la creación de una obra de arte, que inevitablemente está circunscrita a un contexto artístico, que la reconoce como tal y la valida. El tercer parámetro a tener en cuenta reside en la identidad que se genera entre forma y contenido, la forma libro es el elemento en el que el artista se basa, acatando o subvirtiendo sus características, para crear una obra artística. De esta simbiosis surge un trabajo que es simultáneamente obra de arte y libro, sin que ninguno de estos dos atributos pueda existir de manera independiente, sino que ambos son la misma cosa. Otra cuestión indispensable es la multiplicidad que comporta el hecho de

la edición (cuando no se trata de obras únicas), sean ediciones de lujo de *livres d'artiste* o ediciones baratas en *offset*. La multiplicidad no sólo no resta valor a la obra, sino que le otorga su sentido. Estas obras fueron concebidas para llegar a un público más amplio que la sacrosanta obra única. La multiplicidad forma parte de su propia esencia y es por lo tanto uno de los valores que la caracterizan.

Características

Una idea bastante asentada y que de alguna manera caracteriza lo que entendemos por un libro es la de una colección de páginas formando una secuencia, con un orden coherente[23], que ofrece una experiencia espacial y temporal en una estructura portátil. "Como la música, esta expresión secuencial de ideas no puede ser duplicada en una imagen individual o en una nota"[24]. Aunque existen otras variables, tales como los pergaminos enrollados, las hojas sueltas, la encuadernación en acordeón, etc., la forma de códex es la forma del libro por excelencia e implica un desarrollo lineal, espacial y temporal, unas determinadas calidades físicas y una anatomía, que por cierto comparte con el cuerpo humano la nomenclatura de muchas de sus

[23] Eso no impide que algunos artistas rompan este orden para generar sus obras. Por ejemplo Michael Snow en su trabajo *Cover to Cover*, de 1975, juega con la convención de la secuencia temporal de izquierda a derecha, mediante la introducción de secuencias de imágenes vistas desde dos puntos de vista en la parte delantera y trasera de la página

[24] STEIN. *Op. Cit*., p. 17

partes: cabeza, lomo, pie…[25]. Richard Kostelanetz se lo ha referido del siguiente modo:

> *Tres características innatas del libro son la portada, que protege el contenido y ofrece ciertas claves de su naturaleza; la página, que es la unidad diferenciada, y una estructura de secuencia*[26].

Jaime Mairata ha consignado dos características que es necesario considerar. La primera es que en los libros de artista existe un diálogo entre la palabra y la imagen, un espacio compartido entre el que escribe y el que estampa, en el caso de los libros ilustrados, y que podemos extrapolar a una identificación formal y de significado en los libros de artista. La segunda cuestión que destaca Mairata es la del papel que desempeña la tipografía, del mismo modo que otros elementos constitutivos tales como la maquetación, la encuadernación… Algunos movimientos de vanguardia como el dadaísmo, el neoplasticismo o el constructivismo experimentaron con la tipografía, pero resultaron especialmente influyentes las aportaciones del futurismo que utilizó la tipografía como un instrumento para crear un nuevo orden gráfico y visual. En la nueva tipografía las palabras impresas se ven, no se oyen[27]. Sin embargo, en estos libros las palabras ya no son necesariamente portadoras de un mensaje, al menos no de manera autónoma. Las palabras son un elemento más dentro de la totalidad de la obra. "El autor construye el libro, no lo escribe"[28].

---

[25] JAMESON. *Op. Cit*.
[26] KOSTELANETZ, Richard. "Book Art", en LYONS, *Op. Cit.*, p. 27
[27] MAIRATA. *Op. Cit.*
[28] MANZANO ÁGUILA, Daniel. "Los libros alternativos, un proceso creativo sin límites

Otra característica esencial es la de la interacción. Un libro se crea para que participen al menos dos personas, el que lo crea y el que lo abrirá, volverá sus páginas, mirará, leerá… Este dualismo básico es el único posible para caracterizar un libro. Como Maura Picciau ha señalado "los libros son una sugerencia para una relación entre dos personas, un lugar de encuentro de dos voluntades autónomas"[29]. En efecto, la recepción de la obra artística, del libro de artista en este caso, resulta esencial para establecer su sentido. El libro de artista, más que cualquier otro tipo de libro, requiere una comprensión activa del objeto, tanto desde un punto de vista perceptivo como cognoscitivo. Y este proceso se realiza de un modo interactivo, es necesario que el receptor de la obra artística en forma de libro lea, pase las páginas, note su textura, aprecie la disposición de los elementos en las páginas, las despliegue, vuelva hacia atrás, etc. Bárbara Tannenbaum ha definido lo táctil como la característica más radical del libro de artista frente a otras formas de arte. "Hay que escoger, manejar, pasar las páginas de un libro con el dedo"[30]. Por su tamaño, no son obras de arte para colgar en la pared, sino para tener en la mano, transportarlos fácilmente, enviarlos por correo, etc. De hecho, para la autora, esto se convierte también en una de las características propias del libro de artista: "Su

---

para la producción, investigación y experimentación visual contemporánea". En http://www.redlibrodeartista.org/Los-libros-alternativos-un-proceso (disponible en noviembre de 2011)

[29] PICCIAU, Maura. "Tra la sale e lo scaffale, oggetti inquieti", en MAFFEI, Giorgio y PICCIAU, Maura. *Il libro come opera d'arte. The Book as a Work of Art.* Roma, Galleria Nazionale d'arte moderna. Edizioni Corraini, 2008, p. 18

[30] TANNENBAUM. *Op. Cit.*, p. 19

propiedad de muy portátiles les convierte en medio óptimo para difusión de estilos e ideas"[31].

Los libros suponen una agrupación de unidades múltiples dentro de la obra a las que la reunión dota de significado, lo que podemos considerar como otra característica propia de este modo de arte. Todos unen un número de elementos o páginas, que deben relacionarse de alguna forma significativa. Y aquí es donde interviene otro elemento importante en la recepción del libro de artista: la memoria. "La síntesis necesaria para comprender una obra en conjunto, en un todo, exige compilación mental y organización de los elementos individuales"[32]. Mientras que una pintura, por ejemplo, puede contemplarte de una sola vez, la secuencia que plantea un libro obliga a relacionar sus partes que se presentan ante nosotros en tiempos distintos. Ulises Carrión ha señalado que

Un libro es una secuencia de espacios.
Cada uno de esos espacios es percibido en un momento diferente
–un libro es también una secuencia de momentos[33].

Tipología

Establecer clasificaciones en cualquier terreno artístico es un acto no exento de riesgos. Los territorios, en arte, a menudo se mezclan ge-

[31] *Ibídem*., p. 20
[32] *Ibídem*., p. 23
[33] CARRIÓN. *Op. Cit.*, p. 31

nerando fronteras difusas, obras mixtas, combinaciones de diferentes posibilidades, y productos novedosos que lanzan desafíos a las estructuras establecidas. Sin embargo, desde un punto de vista analítico, estas clasificaciones resultan indispensables para un estudio riguroso, aun siendo conscientes de su carácter necesariamente convencional.

Con respecto al libro de artista, un campo de estudio tan genérico, plantear un modelo tipológico unívoco puede resultar pretencioso. Sin embargo, existen algunos conceptos en los que tal vez se puede generalizar. Por ejemplo, un rasgo diferenciador de primer orden, desde mi punto de vista, estaría vinculado a la edición. Algunos libros se han construido sobre la base de ser obras únicas, de diversas naturalezas y muy distintos entre sí, pero siempre ajenos a todo proceso reproductivo. Otros, absolutamente al contrario, responden a una naturaleza múltiple. Han sido editados, mediante un medio u otro, con una pretensión u otra, pero han contribuido a la desacralización de la obra única y a la democratización, cada uno en una medida, de la recepción artística. Y aunque la clave esté en la recepción, la cuestión parte de la intención. El artista crea con una determinada finalidad la obra, y se completa con la recepción de la misma. Sin embargo, no siempre el artista ve cubiertas sus expectativas y en ocasiones obras destinadas a la edición no dispusieron de la oportunidad de convertirse en múltiples. Otras veces, al contrario, obras en principio creadas como objetos únicos fueron después objeto de una edición facsímil. Frente a tal casuística sólo es posible conjugar un modelo complejo que abarque ambos parámetros (intencionalidad / recepción) a la hora de formular una clasificación que pretenda ser válida.

Realizadas estas consideraciones, la oposición libro único / libro editado se nos muestra como quizás la más definitiva de las diferencias que se puedan establecer en una categorización sobre el libro de artista, pues responde a la esencia misma tanto de su finalidad como de su recepción. Estos dos grandes grupos pueden a su vez ser cartografiados. Los libros únicos, comencemos por ellos, responden a diferentes fórmulas creativas y podrían encuadrarse en categorías distintas. José Emilio Antón ha establecido cuatro subgrupos: el "libro de artista original" para aquellas obras plásticas únicas realizadas mediante cualquier procedimiento sobre una estructura formal semejante a la de los soportes literarios; el "libro objeto", con una vocación tridimensional, contemplando el libro con una totalidad en su forma; el "libro-montaje", para aquellas obras en formato libro que interactúan con el espacio y en la relación del espectador con el entorno; y el "libro reciclado" (otros autores proponen la terminología "libro alterado"), para aquellos trabajos en los que un artista toma un libro común, de edición normalizada, y lo manipula hasta convertirlo en una forma propia[34].

Algunos artistas desarrollan cuadernos que, con el formato de desarrollo lineal de un libro, a menudo convierten en libros de artista únicos, sobrepasando el concepto de cuaderno de notas para acceder a una dimensión más amplia, que contempla la forma libro como una totalidad. Por citar un par de ejemplos, sirvan los casos de los libros-cuaderno de Mikel Barceló o Anselm Kiefer. Pero también existen otros

[34] ANTÓN. *Op. Cit.*

trabajos, concebidos expresamente como libro, que en ocasiones han quedado sin editar, como ocurre con algunos trabajos de Anette Messager, una artista que ha realizado más de 60 volúmenes de los cuales sólo algunos han sido publicados, o algunos de los prelibros o libros ilegibles de Bruno Munari que han sido obras de factura única, término que parece más adecuado que el de "original" que propone Antón y que podría generar controversia pues la obra gráfica también es original y no es única.

Desde mi punto de vista, los conceptos que Antón plantea referidos a los libros-objeto están en realidad próximos a los de libro-montaje, pues toda concepción tridimensional del objeto artístico condiciona el espacio y su percepción. En verano de 2006 se llevó a cabo la exposición *El cincel y la palabra* en la sala Kubo de San Sebastián que tenía como repertorio iconográfico el libro desde la perspectiva del objeto escultórico, no para ser leído, sino para ser contemplado como objeto artístico. En esta exposición se pudieron apreciar obras que iban desde las esculturas-libro de Hans Spinner realizadas con cerámica chamoteada y vidrio, a la librería de madera repleta de libros de Manolo Valdés, pasando por los bronces de Tàpies. El libro como excusa o como tema, que aprovecha el significado inherente de lo que un libro es para constituir con ellos o a partir de ellos obras volumétricas. Uno de los casos más paradigmáticos y que más ha influenciado el desarrollo del libro en el arte contemporáneo fue la obra de Marcel Broodthaers *Pense-Bête*, realizada en 1964, en la que convierte varios ejemplares de un libro de poemas suyo en un objeto artístico, un libro-objeto, mediante su inmersión en un zócalo de yeso, con lo

que el libro pierde su función original de ser leído, pero mantiene su significado genérico de libro y su forma, elementos esenciales de la obra. Pero es necesario señalar que estos trabajos no tienen por qué ser necesariamente de naturaleza única. Una escultura es un elemento reproducible, especialmente aquellas vaciadas en bronce u otros materiales. Pero incluso, existe un género de libro editado que se ha venido conociendo por el mismo nombre, libro-objeto, del que nos ocuparemos después.

El libro reciclado, alterado, o intervenido, según nomenclaturas, ha generado importantes trabajos de artistas que se han ocupado de manipular libros existentes pintándolos, recortándolos, aplastándolos, dejándolos descomponer… Este último caso es el del trabajo de Nacho Criado *Indigestión*, 1973-1976, en el que la carcoma come paulatinamente las páginas de La *Gazeta del Arte*. Otros artistas han trabajado recortando ediciones ya existentes, aprovechando parcialmente sus ilustraciones, como Brian Dettmer o Jen Khoshbin, u obteniendo auténticas esculturas con sus páginas a través de los troquelados, como por ejemplo Nicolas Galanin.

En el catálogo de la exposición de 2008 *El llibre. Espai de creació*, su comisario, Antonio Alcaraz, agrupa las obras en seis categorías, en una suerte de clasificación de la tipología del libro de artista. De ellas, sólo dedica una completa y otra parcial al libro de artista único. El "libro no editado. Cuando los pliegos sustituyen al lienzo", que a su vez subdivide en "Libro de pintor", para los cuadernos de artista y otras obras únicas concebidas expresamente por un artista en formato libro; y las

"intervenciones en libros impresos", categoría que se correspondería con los libros reciclados o intervenidos antes mencionados. Y de modo parcial la categoría "libro objeto. Cajas y recopilaciones. Cuando el libro se convierte en objeto", pues entiende que en este capítulo cabrían tanto libros editados como de factura única[35].

Desde mi punto de vista creo, como ya he anunciado, que la cuestión de la edición o no del libro es el factor más determinante. Y dentro de los libros no editados, comparto con Alcaraz las tipologías propuestas que podrían encuadrar la variedad existente, si bien no termino de compartir el separar los libros objeto de concepción única de los libros no editados.

El resto de categorías que propone están en relación con el libro editado. Para este grupo Alcaraz establece los siguientes grupos: el "libro gráfico. Ediciones de gráfica original en formato libro", el "libro tipográfico. La letra como elemento generador de imágenes", "la revolución editorial. Los artistas y el libro en los años sesenta" y "diseño y creación en edición editorial", aparte del apartado anteriormente referido "libro objeto. Cajas y recopilaciones. Cuando el libro se convierte en objeto", que también contempla parcialmente la edición[36].

El carácter de edición complementa lo que el libro es, le otorga su verdadero sentido. De hecho, algunos autores importantes se han ocupado de manera casi exclusiva de este grupo de libros de

[35] ALCARAZ, Antonio. "El libro espacio creativo", en *El llibre. Spai de creació*. Valencia, Generalitat Valenciana, Universitat Politècnica de Valencia, 2008, pp. 34-63

[36] *Ibídem*

artista. Así, para Moeglin-Delcroix existen tres categorías principales en los libros de artista, que ejemplifica con la obra de Marcel Broodthaers:

- El libro ilustrado, para los textos literarios acompañados de obra gráfica original. Por ejemplo la obra *La Bête Noire*, con textos de Broodthaers y grabados de Jan Sanders (1961).
- El libro objeto, ejemplificado con la obra *Pense-Bête* (1964), antes mencionada.
- El libro de artista, ejemplificado con la versión de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* que Broodhaerts realizó en 1969[37].

La primera y la tercera de estas categorías se corresponden con los dos grandes grupos en los que podríamos englobar el libro de artista editado. El libro objeto editado podría ser también, como antes se ha indicado, una categoría a añadir, pero desde mi punto de vista podría caber dentro del grupo del libro de artista puramente dicho junto al resto de diversidad que ofrece este campo.

Catherine Coleman, por otra parte, no contempla el libro ilustrado dentro de su clasificación. Así considera dos conceptos de libro de artista:

- "el libro impreso como obra de arte portátil, barato, asequible por su gran tirada y reproducido bajo el control del artista por medios mecánicos o electrónicos (offset o fotocopia); su finalidad

[37] MOEGLIN-DELCROIX (1997). *Op. Cit.,* pp. 68-70

es evitar la exclusividad del sistema comercial de las galerías y críticos, estableciendo así una relación directa con el público".

– el "libro-objeto que investiga más los aspectos formales inherentes al libro (…) como su contenido semántico".

Entre los libros-objeto, distingue a su vez dos grupos: "el libro único, es decir, el libro inédito aunque concebido para su publicación" y "el libro-objeto, de edición limitada o única, por expresa intención del autor"[38].

En mi opinión deja fuera un grupo muy importante en sí mismo y por el papel que jugó en el desarrollo del libro de artista contemporáneo. Me refiero al de los libros ilustrados, que con diferentes nombres sí ha sido incluido por la mayoría de los autores y exposiciones que se suceden a nuestro alrededor. De hecho, la exposición *Treinta y un libros de artista* ha sido consagrada al grupo genérico de los libros de artista editados, a cuya categorización dedicaremos el apartado siguiente, y los dos próximos capítulos a rastrear sus orígenes, tanto del libro ilustrado como del libro de artista.

Libros de artista				
De ejemplar único			**Editados**	
Libros de factura única	Libros-objeto	Libros alterados	Libros ilustrados	Libros de artista

[38] COLEMAN, Catherine. "El libro de artista en España", en *Libros de artista.* Madrid, Ministerio de cultura. Dirección general de bellas artes, archivos y bibliotecas, 1982, p. 36

El libro de artista de edición: libros ilustrados y libros de artista

Estos dos grupos de libros, objeto principal de esta monografía, aun muy distintos tanto en su planteamiento como en su forma, presentan sin embargo la característica común de su carácter múltiple, un rasgo fundamental a la hora de analizar lo que suponen los libros de artista como fórmula artística. Es cierto que el planteamiento de salida es bien diferente, pues los *libros ilustrados* fueron, al menos originalmente, creados como libros de alta bibliofilia que incluían gráfica original de artistas, con encuadernaciones e impresiones muy cuidadas, dirigidos a una elite social y económica, mientras que los *libros de artista* surgieron como un modo de democratizar el arte contemporáneo mediante las ediciones baratas y un producto final que se vendía a bajo precio.

Antes de abordar de manera más precisa las particularidades de cada uno de estos grupos, es necesario hacer algunas reflexiones con respecto a la terminología. Iniciábamos este capítulo planteando la necesidad de acotar el tema de estudio, pues el término *libro de artista* está actualmente tan generalizado y aplicado en ocasiones a obras que apenas tienen una remota relación con el libro, que la mera alusión al término *libro de artista* no alcanza a definir en sí mima. Esta situación se debe a varios factores. El término genérico *libro de artista*, como se puede apreciar en un rápido vistazo a la tabla de tipologías, es también el nombre de uno de los subapartados. Este aparente absurdo tiene unas causas históricas. El precedente de los libros de artista contempo-

ráneos viene dado, entre otros, por los libros editados por los grandes marchantes franceses de finales del siglo XIX y principios del XX, que incluían obra gráfica original de artistas. En Francia estos libros pasaron a denominarse *livres d'artiste* o *livres de peintre*, una terminología que apenas tuvo eco en el idioma castellano, pero que en el inglés fue adoptada tal cual, especialmente el término *livre d'artiste*. De este modo, cuando a partir de los años sesenta del siglo XX algunos artistas, especialmente en Estados Unidos, comenzaron su andadura en una nueva manera de entender el libro como obra de arte, para referirse a estos trabajos se utilizó la expresión inglesa *artist's book*, que aun significando los mismo que *livre d'artiste*, el cambio de idioma resultó suficiente para distinguir unos de otros. De hecho, aún hoy, en los países anglosajones siguen utilizando la expresión *livre d'artiste* para aquellos libros editados con obra gráfica original de artistas, y *artist's book* para aquellas obras de arte que utilizan y exploran la forma libro. En castellano, se tiende a utilizar el término *libro ilustrado* para los libros con gráfica original y *libro de artista* para las ediciones de múltiples democráticos, aunque sigue existiendo cierta indefinición, pues la expresión genérica *libro de artista* engloba todas las fórmulas posibles, incluyendo al *libro ilustrado* y a las obras únicas en formato de libro. De hecho, algunos autores proponen otras soluciones, como Bibiana Crespo que ha defendido el uso de otro nombre genérico. Sugiere usar el término *libro-arte*, una expresión que Clive Phillpot ya había usado en 1982:

> *Desde hace cuatro décadas el debate sobre la diferencia entre los Libros-Arte, Libros de Artista, Libros Ilustrados, Livres d'Artiste,*

Libros-Objeto, etc. está abierto. Pero, aún y así, la confusión todavía es evidente en la escena que los enmarca. Básicamente, una de las cuestiones que ha acentuado y prodigado esta confusión es la generalización terminológica que a todos ellos se les ha dado. Es decir, habitualmente, bajo la denominación de Libros de Artista se engloban un sinfín de obras y objetos artísticos de muy diversa índole que tienen alguna relación con la idea de libro; sean Libros-Instalación, Libros-Electrónicos; etc. Comúnmente, en los diferentes círculos artísticos, todavía usamos muy frecuentemente el término Libro de Artista para referirnos a todos ellos, pero, como argumentaremos, éste es solamente una de las categorías o tipologías que el Libro-Arte toma[39].

Sin intención de entrar en polémica, he preferido utilizar en este estudio la expresión *libro de artista*, pese a todo, tanto para el genérico como para los *artist's books*. Soy consciente de la confusión a la que puede dar lugar utilizar el mismo término para referirse al conjunto y a una de las partes, pero su uso generalizado por artistas y críticos parece aconsejarlo.

Los *libros ilustrados* surgieron como una empresa editorial iniciada por algunos de los más destacados marchantes de arte de finales del siglo XIX en Francia y que tuvo su mayor esplendor en las primeras décadas del siglo XX. Una de las figuras más destacadas fue el marchante Ambroise Vollard, cuyas primeras producciones aparecieron

[39] CRESPO MARTÍN. *Op. Cit.,* p. 10

a mediados de los años noventa del siglo XIX, al que poco después se uniría Daniel-Henry Kahnweiler. Esta tendencia caló entre otros editores que vieron la oportunidad de comercializar ediciones de lujo, con aportaciones de artistas ya bien establecidos o que comenzaban a ser importantes (Rouault, Picasso, Derain, etc.), combinados con obras literarias clásicas o provenientes de jóvenes y prometedores poetas (Apollinaire, Verlaine, Jacob, etc.). Las ediciones de lujo, en realidad, preceden a la existencia de lo que conocemos como *libro ilustrado*. La industria editorial había desarrollado ediciones de alta bibliofilia destinadas a un mercado sofisticado o de elite, y que ya incluían muchos de los elementos del nuevo género: formato de gran tamaño, producción elaborada, impresión cuidada, delicadas encuadernaciones, textos e imágenes, etc. El mercado para los libros ilustrados creció como una extensión del mercado artístico, propiciado por una expansión del mismo que se produjo a finales del siglo XIX, especialmente en Francia, favorecido por el crecimiento industrial y la ascensión de una burguesía educada y con gusto por bienes de consumo sofisticados. Los editores vieron en esta fórmula un nuevo hueco en el mercado y la posibilidad de ofrecer una nueva mercancía, mientras que para los artistas era tanto un medio de hacer su obra más visible como un nuevo campo de acción y de producción de obra.

Generalmente, los libros ilustrados tradicionales presentan una distinción habitual entre el texto y la imagen, normalmente presentados en páginas distintas, en buena medida debido a que los medios de impresión de texto e imágenes eran distintos. Aun así existen notables excepciones, como el trabajo temprano de Toulouse-Lautrec

Yvette Guilbert. Estos obras surgían de la colaboración de un artista, un escritor, un editor y un impresor que trabajaban conjuntamente en la paginación, seleccionando la tipografía, el papel, la impresión y la encuadernación. Drucker ha referido que los libros ilustrados tendían a estar excesivamente condicionados por el peso de la tradición, especialmente en el formato y los materiales tradicionales: gruesos y sofisticados papeles, tipografía en grandes caracteres, amplios márgenes en blanco, etc[40]. Algunas de estas características siguen presentes en modernas ediciones de libros de artista ilustrados, que combinan cuidadas impresiones tipográficas de los textos, lujosos papeles y obra gráfica original de artistas, ediciones orientadas a la producción de obras de artistas pero sobre todo a garantizar el valor del producto en el mercado (la mayoría de las veces se trata de ediciones limitadas y numeradas). Sin embargo, desde que en 1900 Vollard editase *Parallelément* del poeta Verlaine y el pintor Bonnard, importantes obras en el terreno del libro ilustrado se han sucedido y han aportado innovaciones significativas al género y al arte en general, especialmente desde que los grandes artistas de las vanguardias se interesaron por este medio.

Una aportación principal de los artistas de vanguardia es que tendieron a alejarse substancialmente de la idea de ilustración tradicional. Las ilustraciones desarrolladas por estos artistas no estaban encaminadas a una mejor comprensión del texto por parte del lector, en ocasiones ni siquiera incluían alusiones directas, sino que a menu-

[40] DRUCKER. *Op. Cit.,* p. 4

do eran interpretaciones sumamente libres que no acompañaban al texto sino que adquirían un papel tan relevante o incluso más que él. El artista, de este modo, toma un protagonismo mayor que el autor literario, y la obra gráfica que incorpora a la edición está concebida para añadir al texto un nuevo valor estético, crear una atmósfera, una conjunción de elementos, en definitiva, para ofrecer un producto artístico y literario de alta calidad y elevadas cotas estéticas. Johanna Drucker ha señalado al respecto que

> *Son libros que están hechos con gran clase, pero no llegan a ser libros de artista [artist's books]. Se quedan en el umbral del espacio conceptual en el que operan los libros de artista. Para empezar, es raro encontrar un libro ilustrado [livre d'artiste] que interrogue la forma conceptual o material del libro como parte de su intención, sus intereses temáticos o actividades de producción. Este es, tal vez, uno de los criterios distintivos más importantes de las dos formas, pues los libros de artista son casi siempre plenamente conscientes de la estructura y significado del libro como forma*[41].

El *libro de artista* [*artist's book*] es, pues, un fenómeno diferente. Si bien mantiene el punto común con el libro ilustrado de ofrecer una obra de arte en formato libro y de un modo múltiple, su planteamiento, forma y significado son substancialmente distintos. El libro de artista surge en los primeros años sesenta, aunque tiene destacados precedentes,

[41] *Ibídem*, p. 3

entre los que se incluyen los libros ilustrados, pero también otro tipo de obras, como se tratará en los capítulos siguientes. Y aparece como una alternativa a los mecanismos establecidos en el mercado del arte oficial, intentando escapar al control del sistema de galerías, marchantes, críticos, museos, instituciones, que, sin embargo, no tardaron en incorporar esta nueva fórmula a sus discursos estéticos. Este género parte de la idea de democratización del arte, elaborando un producto artístico anti-elitista, barato, a menudo autoeditado, que generalmente en sus orígenes no iba ni firmado ni numerado, en un territorio que apostaba por la desmaterialización y conceptualización del hecho artístico. De hecho, la aparición de estas obras tiene que ver con un proceso de abstracción del lenguaje en el que la atención se desviaba hacia la idea y al lenguaje escrito. En efecto, este género, se arraiga definitivamente con la eclosión y maduración del arte conceptual, y da lugar a la noción del libro como idea que ha caracterizado gran parte de la producción artística en forma de libro de artista, con enormes potencialidades de variaciones tanto tipológicas, como formales, técnicas o de significado. Como Germano Celant señalaba en 1972,

> *En los sesenta muchos artistas crearon obras usando formas convencionales de comunicación –incluyendo películas, televisión, libros, télex, fotografía, y ordenadores– como una forma de arte filosófico o teórico. […] [Que] coincidió con una discusión mayor de, y nueva atención hacia, la interpretación de los medios y la identificación con los medios. […] En este sentido, el libro, junto con otros medios de comunicación, se convirtió en extensión del ojo y de la mente. En los años sesenta el medio del libro*

contribuyó a un enfoque distante hacia el significado interior y existencial de una obra de arte y a extender lo que entendemos por una obra de arte[42].

El sustrato material y tecnológico vino dado por el perfeccionamiento y abaratamiento de los medios de impresión que, a principios de los años sesenta, permitían reproducir textos e imágenes a bajo costo, que se continuó con el desarrollo y universalización de las fotocopiadoras. Estos nuevos medios, especialmente el *offset*[43], permitieron a los artistas experimentar en el territorio del libro, desligándose de los convencionalismos a los que estaban sujetos sus predecesores, y a establecer nuevos códigos visuales, verbales y gráficos. Cierta bonanza económica y el desarrollo cultural contribuyeron también a la eclosión del género.

Los libros que comenzaron a publicarse ofrecían a menudo un aspecto corriente, pero sin embargo habían sido concebidos como una obra de arte. Ofrecían, en cambio, dos características esenciales para convertirlos en vehículo preferente para la tan deseada y proclamada democratización del arte: eran baratos y transportables[44].

Algunos artistas, comenzando con Dieter Roth y Edward Ruscha, comenzaron a adoptar un compromiso artístico que consistía en considerar el libro una forma de interrogar, no un mero soporte de

---

[42] CELANT, Germano. *Book as Artwork 1960/1972*. New York, 6 Decades Books, (segunda edición), 2010

[43] "La impresión Offset perfeccionada durante la II Guerra Mundial, por su rapidez y economía brindaron a industria y artistas un medio casi nuevo para explorar, una vez acabada la guerra". WILSON. *Op. Cit.,* p. 11

[44] RODRÍGUEZ NÚÑEZ. *Op. Cit.,* pp. 7-9

reproducción. El libro suponía, también, para ellos, un vehículo para expresar aspectos del arte que no podían encontrar expresión bajo la forma de obras convencionales.

> *En algunos casos, los artistas han hecho uso del potencial documental de la forma libro, mientras que en otros han investigado el hecho más sutil y complicado consistente en la capacidad que tiene el libro de ser una forma de expresión sumamente maleable y versátil. […] Un mero compendio de imágenes, una carpeta de reproducciones, una colección incidental de imágenes, originales o apropiadas, no es siempre un libro de artista, aunque los términos en los que puede sostenerse la distinción son a menudo vagos*[45].

La obra de Edward Ruscha *Twentysix Gasoline Stations* (1962-1963), ha sido comúnmente aceptada como el primer libro de artista porque refleja claramente el nuevo paradigma: un libro concebido, maquetado y pensado enteramente por un artista, compuesto por una serie de fotografías aparentemente insulsas, impreso industrialmente en *offset*, sobre papel barato, con una encuadernación simple, con una tirada abierta, sin firmar, sin numerar y sin justificar. Una obra de arte cuyo canal de distribución es la librería o el correo, con un precio asequible y para la que no son necesarios ni museos, ni galerías, ni críticos[46]. Como Lucy Lippard ha referido,

---

[45] JAMESON. *Op. Cit.*, p. 9

[46] GRACIA IPIÑA, Rocío. "Calendario de producción". En *Hojeando… Cuatro décadas de libros y revistas de artista en España*. Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2008, p. 31

> *El libro de artista es una obra de arte en sí misma, concebida específicamente para la forma libro y a menudo publicada por el artista mismo. Puede ser visual, verbal, o visual/verbal. Con pocas excepciones, todo es una pieza, consistente en una serie de obras o una serie de ideas próximas y/o imágenes –una exposición portátil*[47].

La reproductibilidad era y es un significante ideológico de primer orden para este tipo de trabajos. La obra se desprende de su aura benjaminiana, no existe una exclusividad en su posesión, sino una propiedad compartida. Sin embargo, al mismo tiempo, la obra es accesible al gran público, que además de "disfrutarla puede poseerla manteniendo de este modo su condición aurática"[48]. Se inaugura así el concepto del múltiple democrático, un concepto que hunde sus raíces en Duchamp y Man Ray. Lo múltiple contribuye a la eliminación del elemento subjetivo y manual en el arte mediante la multiplicación de los objetos fabricados con materiales modernos y técnicas industriales. Y el sentido de esta multiplicidad tiene como finalidad la democratización del arte. "No se trata de difundir pseudo-originales, sino, en sentido estricto, de divulgar una idea. No pierde nada al ser multiplicada, al contrario. Su eficacia está directamente en función de su propagación"[49].

La diversidad de libros de artista editados es enorme, que en lo formal puede ir desde las ediciones en forma de códex más o menos

---

[47] LIPPARD. *Op. Cit.,* p. 45
[48] GRACIA IPIÑA. *Op. Cit.,* p. 33
[49] MOEGLIN-DELCROIX (1997). *Op. Cit.*,p. 122

convencional, hasta las más variadas encuadernaciones y/o agrupaciones de material impreso. Un formato singular, y que ya ha sido mencionado, es el de los libros objeto. Este género fue inaugurado por Marcel Duchamp con sus cajas. Destaca *La Boîte verte* de 1934, que se autoeditó en 300 ejemplares y *La Boîte en Valise* de 1936, que contenía una especie de museo portátil en miniatura, incluyendo sesenta y nueve reproducciones de las principales obras de Duchamp, en lo que se ha reconocido como una ampliación del concepto de libro de arte hacia lo objetual que luego muchos artistas han recogido[50].

En atención a su contenido, los libros de artista han servido a los artistas como campo de exploración del propio concepto del libro, pero también como un modo de perpetuar y documentar performances y acciones artísticas. También para reflejar viajes y derivas, difundir ideas artísticas, hacerlos funcionar como catálogo de exposición, proponer instrucciones para celebrar acciones, hacer compendios y colecciones, anotaciones, dibujos, y un sinfín de posibilidades en un modelo artístico abierto y que aún sigue en proceso de evolución, por lo que deberemos estar atentos a las nuevas dimensiones que pueda adoptar.

[50] Véase capítulo 3

Capítulo 2:
EL LIBRO ILUSTRADO

Los libros ilustrados presentan un doble interés para este estudio. Por un lado constituyen una importante aportación en sí mismos como objetos artísticos, como arte en forma de libro, y conforman uno de los dos ejes sobre los que gira este ensayo y la exposición del mismo nombre. Pero además, el moderno libro de artista es la consecuencia directa de las incursiones históricas de importantes artistas en la forma libro, especialmente los acontecidos desde finales del s. XIX a mediados del s. XX., la mayor parte de las veces bajo el formato del libro ilustrado. Como Lucy Lippard ha sugerido, "los ancestros de los libros de artista como ahora los conocemos fueron el producto de la amistad entre pintores y poetas de vanguardia en Europa"[1].

La inclusión de obra gráfica en el formato del libro, o libro ilustrado, presenta una serie de singularidades frente a la mera edición de grabados. Bareiss ha señalado que, por ejemplo, al estar incluidos

[1] LIPPARD, Lucy R. "The Artist's Book Goes Public", en LYONS, Joan (ed.), *Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook*. Layton y New York. Gibbs M. Smith, Inc. Peregrine Smith Books. Visual Studies Workshop Press, 1987, p. 45

en un libro, los convierte en más estimulantes, puesto que permite ver la obra de arte en contexto; por otro lado, "los libros ilustrados proporcionan la percepción de procesos artísticos que los grabados no pueden"[2].

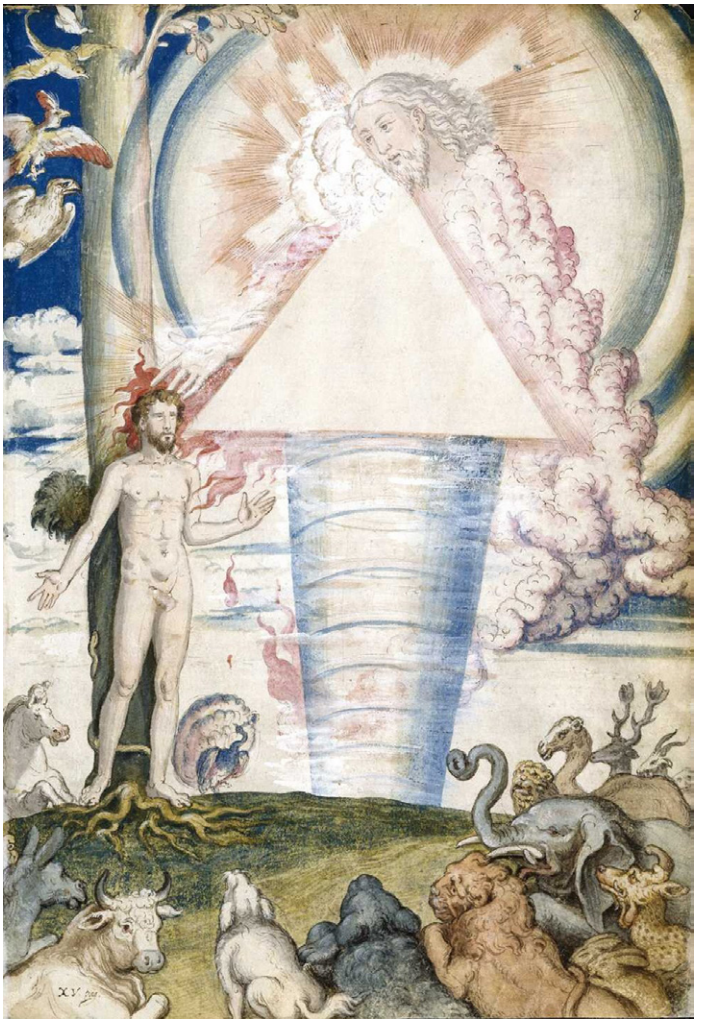
Durante los siglos XVIII y XIX, se desarrolló en Francia una rica tradición de libros ilustrados, si bien no fue hasta finales del XIX cuando el libro comenzó a ser percibido como una entidad formal y analítica[3]. Sin embargo, para rastrear las fuentes del libro ilustrado es necesario remontarse bastante atrás en el tiempo.

Antecedentes

Huesos tallados, tablillas babilónicas, papiros egipcios, libros de oración tibetanos, códices mayas… la relación entre el arte y la escritura es tan antigua como la escritura misma. Durante la Edad Media la cultura cristiana aportó algunos libros extraordinarios por su dimensión estética. Cabe destacar el *Códex de Kells* o el *Beato de Liébana*. El primero de ellos se remonta a la Irlanda del siglo VIII y destaca por su alta elaboración artística, con letras trabajadas como imágenes. El *Beato de Liébana* que hoy conocemos es una copia manuscrita realizada en

[2] BAREISS, Walter. "Recollections of a Book Addict", en *Splendid Pages. Modern illustrated Books.* Toledo Museum of Art. Lund Humpphries. Toledo (Ohio), 2003, p. 29. El coleccionista destaca también la cuestión del precio frente a los grabados. En los libros no suelen estar firmados y esto abarata sustancialmente el coste

[3] BLOCH, Susi R. "The Book Stripped Bare", en LYONS (ed.), *Op. Cit*., p. 133



Francisco de Holanda. "Creación del hombre",
De aetatibus mundi imagines, 1545-73

los siglos XI y XIII, e incompleta, y constituye un ejemplo extraordinario en cuanto a la concepción de la ilustración artística en sus páginas[4]. No todos los libros producidos en esta época respondían a una vocación artística, sino que a menudo eran concebidos exclusivamente como trasmisores de textos. Otros, en cambio, destinados a las altas jerarquías de la Iglesia o los miembros de la nobleza, comportaban también un interés estético. Son de destacar los llamados *Libros de Horas*, trabajos exclusivos que comprendían un conjunto de oraciones y salmos recopilados para una familia y a menudo ricamente ilustrados. Existen gran cantidad de estos libros, muchos de belleza singular. Por citar un par de ellos por la importancia que han tenido en la historia del libro se puede destacar *Las muy ricas horas del duque de Berry*, realizado por los hermanos Limbourg a principios del siglo XV y el miniado por Jean Fouquet, *Libro de horas de Etienne Chevalier*, de mediados del mismo siglo. La realización de estos dos libros se aproxima en el tiempo a la invención de la imprenta, pero incluso después de su invención y difusión, siguieron haciéndose libros ilustrados manuscritos, como el magnífico *De aetatibus mundi imagines* de Francisco de Hollanda (1517-1584), realizado entre 1545 y 1573[5].

A mediados del siglo XV coexistían por lo tanto los libros manuscritos (preferidos por algunos estamentos) y los libros impresos

[4] MAIRATA LAVIÑA, Jaime. "El libro de artista. Diálogo entre la palabra y la imagen", en *Grabado y Edición*: www.grabadoyedicion.com/sumario.php?id=20 (disponible en noviembre de 2011)

[5] EVANGELIO RODRÍGUEZ, Fernando. "El arte en el libro. De los manuscritos a los libros impresos", en AA.VV., *Sobre Libros. Reflexiones en torno al libro de artista*. Valencia, Sendemá, 2009, p. 21

mediante tipos móviles, pero también los libros xilográficos, es decir, libros editados a partir de planchas trabajadas como el grabado en madera que podían contener textos e imágenes tallados, como la *Biblia Pauperum* o el *Canticum Canticorum*. De hecho ocurrían cosas curiosas: por ejemplo, algunos libros manuscritos, desde algún tiempo atrás, incluían xilografías estampadas aparte, recortadas y pegadas, para satisfacer las necesidades de imágenes, mientas que el texto era caligráfico. En el extremo opuesto, algunos de los primeros libros salidos de las imprentas, dejaban huecos entre sus galeradas para ser decorados a mano una vez impresos. No resulta fácil, por lo tanto, determinar en qué momento aparece el libro ilustrado con obra gráfica original como tal, fundamentalmente por las hibridaciones mencionadas.

Albrecht Pfister y Ulrich Boner. *Der Edelstein*, 1461

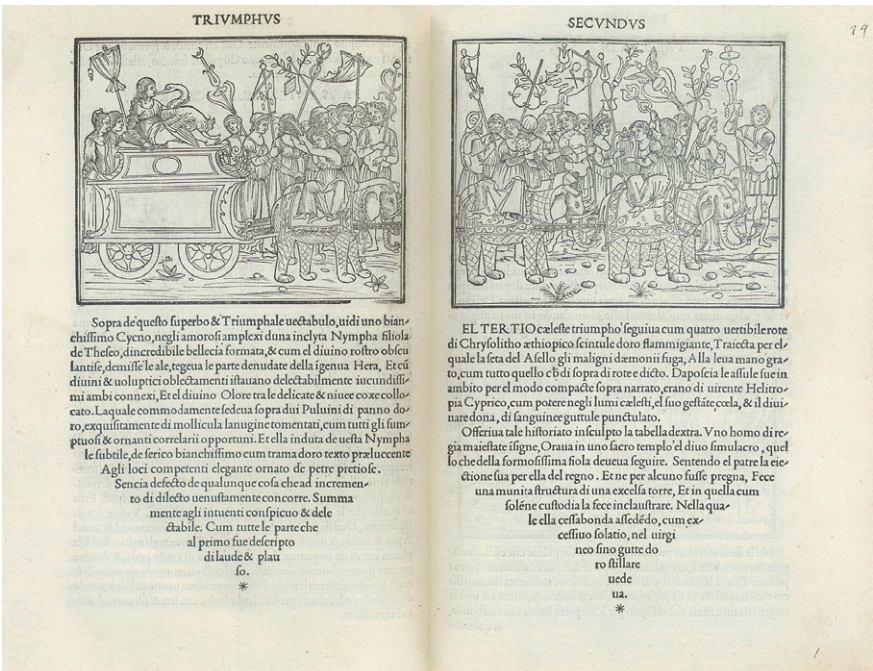
Los primeros libros editados no contenían imágenes impresas, pero pronto se comenzó a experimentar con la impresión simultánea de

grabados xilográficos junto a los tipos móviles. El primer libro impreso con ilustraciones también impresas puede ser *Der Edelstein*, una serie de fábulas recopiladas por Ulrich Boner, impreso en Alemania por Albrecht Pfister en 1461. Las ilustraciones xilográficas fueron iluminadas a mano.

Sobre los años setenta del siglo XV la ilustración mediante xilografía se había extendido ampliamente a los libros impresos, coincidiendo con la expansión de la imprenta por toda Europa. Poco después, en 1482, se publicó el primer libro que contenía más de un color en una imagen, una versión del libro del siglo XIII de Johannes Sacrobosco titulado *Tractatus de sphaera mundi*, si bien la corriente dominante siguió siendo por mucho tiempo la de los grabados monocromos.

Uno de los primeros casos en los que un gran artista se involucró en las ilustraciones para un libro fue cuando Alberto Durero (1471-1528) realizó las quince xilografías de gran tamaño para la edición del *Apocalipsis*, en 1498. Cabe destacar, también, la obra maestra del impresor y humanista Aldo Manucio, impresa en 1499, la novela de Francesco Colonna *Hypnerotomachia Poliphili*, que incluye ciento setenta xilografías de línea y delicada belleza. Como Fernando Evangelio ha señalado: "lo que realmente destaca en esta obra, más incluso que la propia calidad individual de las ilustraciones, las cabeceras y las viñetas, es la relación entre ellas, y entre todas y el texto"[6].

[6] EVANGELIO. *Op. Cit.*, p. 30



TRIVMPHVS

Sopra de questo superbo & Triumphale uectabulo, uidi uno bianchissimo Cycno, negli amorosi amplexi duna inclyta Nympha filiola de Theseo, dincredibile bellecia formata, & cum el diuino rostro obscu lantise, demisse le ale, tegeua le parte denudate della ignenua Hera, Et cũ diuini & uoluptici oblectamenti istauano delectabilmente iucundissimi ambi connexi, Et el diuino Olore tra le delicate & niuee cose collocato. Laquale commodamente sedeua sopra dui Puluini di panno doro, exquisitamente di mollicula lanugine tomentati, cum tutti gli sumptuosi & ornanti correlarii opportuni. Et ella induta de uesta Nympha le subtile, de fericо bianchissimo cum trama doro texto præluccente Agli loci competenti elegante ornato de petre pretiose. Sencia defecto de qualunque cosa che ad incremento di dilecto uenustamente concorre. Summa mente agli intuenti conspicuo & delectabile. Cum tutte le parte che al primo fue descripto di laude & plau so.

*

SECVNDVS

19

EL TERTIO cæleste triumpho seguiua cum quatro uertibile rote di Chrysolitho æthiopico scintule doro flammigiante, Traiecta per el quale la seta del Asello gli maligni dæmonii fuga, Alla leua mano grato, cum tutto quello ch di sopra di rote e dicto. Dapoi cia le assule sue in ambito per el modo compacte sopra narrato, erano di uirente Helitropia Cyprico, cum potere negli lumi cælesti, el suo gestãte cœla, & il diuinare dona, di sanguinee guttule punctulato.

Offeriua tale historiato insculpto la tabella dextra. Vno homo di regia maiestate isigne, Oraua in uno sacro templo el diuo simulacro, quel lo che della formosissima fiola deueua seguire. Sentendo el patre la eiectione sua per ella del regno. Et ne per alcuno fusse pregna, Fece una munita structura di una excelsa torre, Et in quella cum soléne custodia la fece inclaustrare. Nella quale ella cessabonda assedẽdo, cum excessiuo solatio, nel uirgineo fino gutte doro stillare uede ua.

*

Aldo Manucio y Francesco Colonna.
Hypnerotomachia Poliphili, 1499

Además de Durero, otros artistas de primera línea trabajaron en la ilustración de libros, tales como Lucas Cranach, Albercht Altdorfer, o Hans Holbein el Joven, del que es preciso destacar sus ilustraciones para el *Nuevo Testamento* impreso en 1516.

Por estas fechas ya se conocía otro tipo de grabado, el calcográfico, pero que presentaba la dificultad de no poder ser impreso de manera simultánea con los tipos, dada su naturaleza. Sin embargo, por sus cualidades formales y potencial plástico, pronto se comenzó a introducir en los libros. Quizás el primero de ellos se hizo en Florencia en 1477 por el impresor Nicoló di Lorenzo. Pero no es hasta bien entrado el siglo XVI cuando la inclusión de grabados calcográficos en los libros se extiende, justo en un momento en el que el paradigma del arte está también cambiando. La calcografía permitió crear imágenes más complejas y naturalistas, pues la técnica del buril permitía un mejor manejo del claroscuro. Sin embargo, el lento trabajo de armonizar imágenes y textos, cuando deben imprimirse por separado, y el desgaste que sufren las planchas y que por lo tanto limitan su uso, inevitablemente supuso un encarecimiento del producto. Como consecuencia, las imágenes calcográficas se utilizarían especialmente para las obras de lujo y, poco a poco, las obras así impresas se convertirían en un signo de distinción.

El origen del libro ilustrado moderno

A partir del siglo XVI comenzaron a aparecer numerosos libros que contenían ilustraciones: estudios del cuerpo y otros elementos de la naturaleza, planos mecánicos o de arquitectura, etc. Y las ilustraciones de los libros que una vez habían sido visionarias comenzaron a ser explícitas y utilizadas como un refuerzo para la comprensión del texto, con un fuerte carácter descriptivo. A partir del siglo XVII estas ilustraciones empezaron a enfatizar la expresión, y de este modo a animar a los lectores a imaginar. Durante el siglo XVIII predominaron las ediciones con extravagantes y elaboradas ilustraciones, de acuerdo con el gusto y el tipo de sociedad de la época. Durante este siglo aparecieron las primeras sociedades de bibliofilia que comenzaron a editar productos muy elaborados que incluían grabados originales, generalmente a partir de obras de la literatura clásica o de fuentes literarias como Cervantes o La Fontaine.

Las ediciones de grabados de Goya, iniciadas a finales del siglo XVIII, anunciaron un definitivo cambio de actitud de los artistas hacia el trabajo con los libros. Los Románticos, especialmente en el Reino Unido y Francia, aportaron la edición numerosa, aprovechando la nueva industrialización del libro. La invención de la litografía supuso un gran avance técnico. Uno de los primeros trabajos artísticos en este sentido fue el realizado por Delacroix en 1825 para ilustrar el *Fausto* de Goethe, que retomaría en 1828 para, de acuerdo con el autor, ilustrar toda la obra, añadiendo diecisiete nuevas litografías.

Eugène Delacroix y Goethe. *Fausto*, 1828

El desarrollo de las artes gráficas y los avances sociales tuvieron como consecuencia que el libro empezara a ser utilizado como vehículo de difusión masiva de información. Por otro lado, el entusiasmo por las expediciones, los mapas, los cuadernos de viaje, etc., propios de la época, pasaron a constituir uno de los grandes temas de inspiración para cuadernos y libros. Por ejemplo, William Turner (1775-1851) rea-

lizaba grabados a partir de sus cuadernos de viaje, como los que hizo para *Wandering by the Loire*, escrito por Leitch Ritchie (1833). Uno de los grandes ilustradores de libros fue Gustave Doré (1832-1883), que participó con sus ilustraciones en más de cuatrocientos libros, desarrollando una carrera de gran éxito. Otro ejemplo temprano es el de Daumier (1808-1879), que ilustró en 1841 la obra de James Rousseau *La physiologie de la portière*.

De este modo, paulatinamente, desde mediados del siglo XIX aparece en Francia el concepto del libro ilustrado moderno, consecuencia de la colaboración entre un artista y un escritor, y en el que la parte gráfica adquiere gran relevancia. Estos trabajos comenzaron a ser conocidos como *livre de peintre* o *livre d'artiste* y, como señala Antonio Alcaraz,

> *fueron objeto de colección y vinculados más a la obra de arte que al libro de lectura, hecho que potenció a numerosos artistas de reconocido prestigio internacional a interesarse en participar en las publicaciones, añadiendo a estas un valor más amplio que el propio contenido que ilustraba*[7].

Diferentes movimientos artísticos participaron en el desarrollo del moderno concepto del libro ilustrado: simbolismo, impresionismo, prerrafaelismo… Así, Odilon Redon ilustró *Les tentations de Saint-Antoine*, de Flauvert; los prerrafaelistas colaboraron con Morris en la recuperación de técnicas artesanales, desde el modernismo Mucha

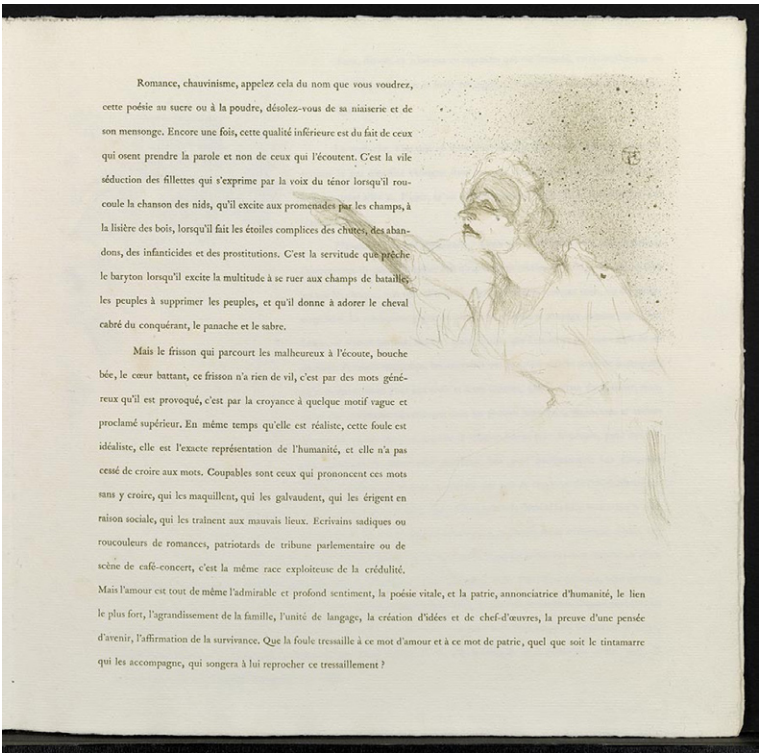
[7] ALCARAZ MIRA, Antonio. "Libro ilustrado. Antecedente del libro de artista contemporáneo", en AA.VV., *Sobre Libros. Reflexiones en torno al libro de artista*. Valencia, Sendemá, 2009, p. 36

colaboró con diferentes publicaciones, y editó *Le Pater* en 1899. Renoir también participó con ilustraciones para *Pages* de Mallarmé. Resultan relevantes las aportaciones de Manet, como por ejemplo, los ocho pequeños aguafuertes para *Le Fleuve* de Charles Cros, en 1873, o sus trabajos para *L'après-midi d'un faune* de Mallarmé, en 1876, y sobre todo las litografías para *Le Courbeau* de Edgar Alan Poe, de 1875.

Una de las características que se fueron revelando en la moderna aproximación del artista moderno a la ilustración de libros, fue que progresivamente la imagen pasó a ser menos dependiente del texto.

A finales del siglo XIX Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) estaba explorando el potencial gráfico de la litografía, que utilizó para carteles, portadas e ilustración de libros. Uno de sus grandes éxitos fue *Elles*, que contenía once litografías sobre la vida alegre de su época. Otro trabajo sumamente interesante es *Yvette Guilbert* en el que Toulouse-Lautrec colabora con Gustave Geffroy (1855-1926) en esta obra homenaje a una popular artista de los *cafés concerts*. De un, entonces, inusual formato cuadrado, el artista rellena los márgenes del libro con imágenes de Guilbert cantando, maquillándose, recibiendo admiradores, etc. Todas las páginas se imprimieron en verde oliva, tanto el texto como las imágenes, lo que refuerza la cohesión de ambas para la construcción del objeto artístico. Este proceso encierra la dificultad de que el texto fue impreso tras las imágenes, pues aquél se imprimió por procedimientos tipográficos y estas mediante litografía. Las imágenes no eran incidentales en la narrativa, e invadían el espacio bajo los tipos, desparramando su neblina verde bajo las líneas formales de

letras. La continuidad entre el texto y las imágenes fue reconocida, ya en su época, como una nueva forma de producir libros[8].



Romance, chauvinisme, appelez cela du nom que vous voudrez, cette poésie au sucre ou à la poudre, désolez-vous de sa niaiserie et de son mensonge. Encore une fois, cette qualité inférieure est du fait de ceux qui osent prendre la parole et non de ceux qui l'écoutent. C'est la vile séduction des fillettes qui s'exprime par la voix du ténor lorsqu'il roucoule la chanson des nids, qu'il excite aux promenades par les champs, à la lisière des bois, lorsqu'il fait les étoiles complices des chutes, des abandons, des infanticides et des prostitutions. C'est la servitude que prêche le baryton lorsqu'il excite la multitude à se ruer aux champs de bataille, les peuples à supprimer les peuples, et qu'il donne à adorer le cheval cabré du conquérant, le panache et le sabre.

Mais le frisson qui parcourt les malheureux à l'écoute, bouche bée, le cœur battant, ce frisson n'a rien de vil, c'est par des mots généreux qu'il est provoqué, c'est par la croyance à quelque motif vague et proclamé supérieur. En même temps qu'elle est réaliste, cette foule est idéaliste, elle est l'exacte représentation de l'humanité, et elle n'a pas cessé de croire aux mots. Coupables sont ceux qui prononcent ces mots sans y croire, qui les maquillent, qui les galvaudent, qui les érigent en raison sociale, qui les traînent aux mauvais lieux. Ecrivains sadiques ou roucouleurs de romances, patriotards de tribune parlementaire ou de scène de café-concert, c'est la même race exploiteuse de la crédulité. Mais l'amour est tout de même l'admirable et profond sentiment, la poésie vitale, et la patrie, annonciatrice d'humanité, le lien le plus fort, l'agrandissement de la famille, l'unité de langage, la création d'idées et de chef-d'œuvres, la preuve d'une pensée d'avenir, l'affirmation de la survivance. Que la foule tressaille à ce mot d'amour et à ce mot de patrie, quel que soit le tintamarre qui les accompagne, qui songera à lui reprocher ce tressaillement ?

Toulouse-Lautrec y Gustave Geffroy. *Yvette Guilbert*, 1894

[8] Citado en CASTLEMAN, Riva. *A Century of Artists Books*. New York, The Museum of Modern Art, 1994, p. 20

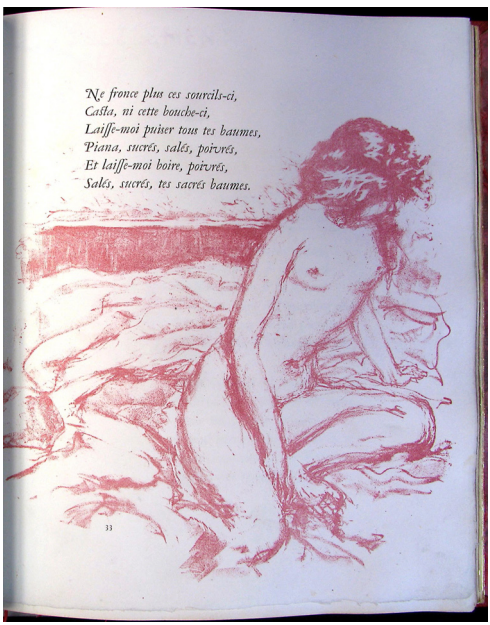
Otro importante punto de inflexión fue el *Noa-Noa* de Paul Gauguin (1848-1903). Se trata de un cuaderno de treinta páginas cosidas por el propio artista que, a su vuelta de Tahití, en 1893, Gauguin escribió a partir de viejas crónicas de Tahití y de sus propias aventuras. Este libro se expuso en la galería Durand-Ruel junto a sus pinturas, según el mismo dijo mostrarlo era útil para comprender su obra. Luego pidió ayuda al escritor Charles Morice para mejorar el estilo literario, mientras Gauguin preparó xilografías para ilustrar el texto. Algunos extractos se publicaron en *La Revue Blanche*, y más tarde en 1901 salió a la luz un libro con el texto completo de Morice, pero sin ilustraciones. *Noa Noa* nunca fue publicado como Gauguin lo había imaginado (se publicó una versión a todo color en 1926, aunque bastante alejada de la idea primera), pero su historia animó e inspiró a otros artistas para crear libros ilustrados.

Los grandes editores de libros ilustrados

La idea que hoy tenemos del libro ilustrado (*livre de peintre* o *livre d'artiste*) es deudora en gran medida de la actividad editorial de determinados marchantes de arte que, desde finales del siglo XIX, comenzaron en Francia a realizar este tipo de ediciones a partir de la relación que mantenían con los artistas de su tiempo, y del deseo de ambos de crear productos artísticos de calidad frente a la mecanización de los libros industriales. En estas obras, fruto de un editor, un escritor y un artista, éste último era el que recibía el mayor protagonismo. Al

principio se realizaban en pequeños formatos que fueron aumentando paulatinamente y utilizando papeles cada vez más excepcionales, llegando a su máximo esplendor en los años treinta.

Ambroise Vollard (1868-1939) fue el primer gran promotor de libros ilustrados. Había llegado de la colonia de Réunion en 1890 y pronto abrió su galería en París. En 1895 comenzó a editar obra gráfica de artistas tan importantes como Odilon Redon, Auguste Rodin o Pierre Bonnard. El poeta Paul Verlaine (1844-1896) le convenció para embarcarse en su primera aventura editorial: *Parallèlement*, una serie de voluptuosos poemas sobre amor lésbico. Las ilustraciones corrieron de la mano del joven artista Pierre Bonnard (1867-1947) que realizó una serie de litografías y el montaje de la obra, para acomodar texto e imagen, extendiendo las imágenes a través de dobles páginas, en los márgenes, etc., impresas en rosa sanguina (con una marcada referencia al *Yvette Guilbert* de Lautrec), consiguiendo un efecto sensual que encajaba perfectamente con los versos musicales de Verlaine.



Pierre Bonnard y Paul Verlaine.
Parallèlement, 1900

Esta edición de 1900 sentó un estándar de calidad por el cual otros libros de este género se han medido. También Vollard editó libros de otros artistas nabis, como Maurice Denis, que publicó *L'imitation de Jesus-Christ* (1903) y *Sagesse* (1911), y una edición de la novela erótica *Le jardin des supplices*, de Octave Mirbeau, en 1902, con veinte litografías de desnudos realizadas por Auguste Rodin (1840-1917).

Estos primeros libros ilustrados no fueron precisamente un éxito desde el punto de vista económico, pero eso no detuvo a Vollard. A lo largo de su trayectoria publicó veintisiete significativos *livres d'artiste*, y en el momento de su muerte tenía iniciados veinticuatro proyectos más, diez de los cuales fueron terminados por otros. Sólo publicó uno de los tres libros comenzados con Chagall en los años veinte (*Les Fables*, de La Fontaine), mientras que los que comenzó con Braque y Segonzac en los primeros años treinta, fueron completados tras la Segunda Guerra Mundial. Editó *Le Chef-d'oeuvre inconnu*, de Balzac, encargo que recayó sobre Picasso (1881-1973), quien preparó una serie de aguafuertes en los que sólo uno de ellos alude directamente al tema del obsesivo pintor retratado en el libro. Otro trabajo de Picasso, *Eaux fortes orignales pour textes de Buffon*, fue publicado por uno de los ejecutores de la herencia de Vollard.

Georges Rouault (1871-1958) realizó múltiples trabajos gráficos con Vollard. En el terreno del libro el primero fue *Réincarnations de Père Ubu* (1932), con textos del propio Vollard. En colaboración con el escritor Suàres inició un método de trabajo interactivo entre la imagen y el texto que fueron creándose casi de la mano, aunque la edición final, *Cirque de l'étoile filante* (1938), fue reescrita por Rouault a instancias de

Vollard que consideraba que el texto original podía ser ofensivo para sus clientes[9]. La gran obra de Rouault es *Miserere et guerre*, comenzado en 1922 y que no apareció hasta 1948.

Si bien en un principio Vollard permitía a los artistas elegir el texto a ilustrar, tenía predilección por editar obras de autores clásicos: Virgilio, La Fontaine, Balzac… el marchante sabía que los textos clásicos, bien presentados, cuidados, con una buena impresión en un suntuoso papel, atraería al coleccionista de libros artísticos.

Uno de los proyectos más interesantes y que más podrían haber contribuido al arte del libro, fue un trabajo de Picasso, texto e imágenes (sus primeros grabados en color), que quedó sin acabar por la muerte de Vollard.

Ligeramente posterior en el tiempo, el otro gran marchante-editor de libros es el alemán, instalado en París, Daniel-Henry Kahnweiler (1884-1979), que abrió su primera galería en 1907. A partir de las experiencias de Vollard en este campo, Kahnweiler procuró extraer rendimiento de la amistad que profesaba tanto con artistas como con poetas de las vanguardias, de modo que los reunía y se elegía al escritor y al pintor más adecuado para el proyecto. A diferencia de Vollard, los libros de Kahnweiler apuestan por la nueva literatura y propone libros ilustrados en los que hay una manifiesta voluntad de conjunción de la labor de artista y escritor. Según el mismo explicó:

[9] CASTLEMAN. *Op. Cit.*, p. 27

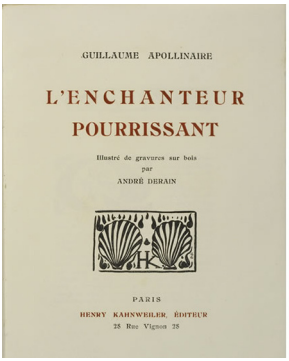
> *Aquellos poetas no habían publicado por entonces. Así, se me ocurrió publicar ediciones de esos poetas, ilustradas por sus amigos pintores. Las admirables ediciones de Vollard eran todas nuevas ediciones de viejos textos, mientras que yo siempre publiqué primeras ediciones, generalmente de escritores que no habían sido publicados antes*[10].

Para él, estas ediciones eran también una herramienta promocional para dar a conocer sus jóvenes artistas a los nuevos coleccionistas. Entre su círculo estaban los artistas Braque, Derain, Gris, Léger, Laurens, Masson, Picasso, Vlaminck, etc., y los poetas Malraux, Jacob, Artaux, Limbour, Leiris, Bataille, Reverdy, Apollinarie, etc. Editó un total de treinta y seis libros, el primero de ellos fue *L'Enchanteur pourissant*, en 1909. Este libro fue también el primero que publicó Guillaume Apollinaire (1880-1918) y el primero que ilustró André Derain (1880-1954). El artista preparó una serie de grandes xilografías, toscamente labradas, que anunciaban el revival de la ilustración xilografiada, y que remitían a los trabajos de Gauguin en este medio. Derain también es el autor de la marca de Kahnweiler, las letras HK entre dos conchas de vieira[11].

---

[10] KAHNWEILER, Daniel-Henry y CRÉMIEUX, Francis. *Mes galeries et mes peintres*. Paris, Gallimard, 1998, pp. 48-49

[11] En alusión al término francés *coquille*, que significa concha, pero también error tipográfico. Según el viejo dicho dos *coquilles* era el límite de errores que un editor podía aceptar. CASTLEMAN. *Op. Cit.*, p. 29



André Derain y Guillaume Apollinaire. *L'Enchanteur pourissant*, 1909

Tras este proyecto el marchante le pidió que colaborara con Max Jacob (1876-1944) en *Saint Martorel*, el primer volumen de una trilogía sobre la conversión mística de un empleado del metro de París. Derain declinó la oferta y el encargo pasó a Picasso, que preparó cuatro grabados (los primeros verdaderamente cubistas) que, aun estando en consonancia con el espíritu del libro, estaban lejos de ser ilustraciones literales, una constante en los libros ilustrados de Picasso. Derain se encargaría de ilustrar el segundo volumen y de nuevo Picasso el tercero.

En 1921 editó *Lunes en papier*, que fue el primer libro de André Malraux (1901-1976) y las primeras ilustraciones para un libro de Fernand Léger (1881-1955), que preparó siete xilografías con motivos abstractos geométricos. Con apenas un mes de diferencia se publicó *Les Pélican*, de Raymon Radiguet (1903-1923), con ilustraciones de

Henri Laurens (1885-1954), que aportó seis aguafuertes de inspiración cubista, y Georges Braque (1882-1963) realizó tres naturalezas muertas xilografiadas para la comedia de Érik Satie (1866-1925) *Le Piège de Méduse*, del mismo año. En 1924 publicó *Soleils bas*, de Georges Limbour (1900-1970), ilustrado por André Mason (1896-1987), y el año siguiente *Simulacre*, de Michel Leiris (1901-1990), en colaboración también con Mason, que se convirtieron en las primeras litografías surrealistas en libros.

Otros libros editados por Kahnweiler fueron *L'arlequin au burin, Cornet à dès* (1917), de Picasso y Jacob; *Ne occupez pas Mademoiselle ou les erreurs des P.T.T*. (1921), de Gris y Jacobs; *Denise*, de Gris y Radiguet (1926); *Mouchoir des nuages*, de Gris y Tzara (1925); *L'Anu Solaire*, de Masson y Bataille (1931), etc.

Estos libros se caracterizaban por la simplicidad y el lujo. Las publicaciones de Kahnweiler, junto con las de Vollard, impulsaron el desarrollo del libro ilustrado moderno. Como Verónica Alarcón ha señalado:

> *La elección concreta de técnicas y materiales, la ilustración no esclava del texto, y la selección del poeta y del artista, fueron las tareas que desempeñaron y que les llevaron al crecimiento del libro. Sus esfuerzos se vieron más rápidamente imitados por otros jóvenes editores de artistas*[12].

[12] ALARCÓN IBÁÑEZ, Verónica. *Cuando el libro se hace arte. Historia de un género artístico olvidado*. Valencia, Institucioì Alfons el Magnaìnim, 2009, p. 49

Uno de los primeros fue el escritor Pierre Reverdy, que colaboró con grandes pintores para ilustrar sus libros, en los que él mismo elegía la tipografía y se encargaba de cuidar al máximo la edición: Picasso, que realizó tres aguafuertes para *Cravates de chanvre* (1922), Matisse, con cinco imágenes en *Les Jockeys camouflés* (1918), Braque en *Les ardoises du toit* (1918), o Gris en *La guitarre endormi* (1919).

Durante los primeros años treinta comenzó su andadura como editor de libros Albert Skira (1904-1973), un joven librero suizo que, a diferencia de Vollard y Kahnweiler, no era un marchante de arte, pero apreciaba el libro de lujo ilustrado. Con sólo veinticuatro años fue capaz de conseguir que Picasso realizara las ilustraciones para *Les Métamorphoses* (1931) de Ovidio, si bien en un inicio la oferta fue ilustrar un libro sobre Napoleón que el artista declinó. Para *Les Métamorphoses*, Picasso preparó treinta grabados en el plazo de seis semanas, de un elegante estilo lineal. Al mismo tiempo, el joven editor estaba convenciendo a Henri Matisse (1869-1954) para que ilustrara lo que a la postre sería su primer gran libro ilustrado, *Poésies* (1932) de Stephan Mallarmé, para lo que preparó sesenta aguafuertes para seleccionar finalmente veintinueve. Al parecer Skira convenció a cada uno de ellos anunciándoles que el otro ya había aceptado. Con este extraordinario debut se sentó el elegante estilo de los libros de Skira. Poco después, en 1933, con la ayuda de Tériade, fundó la revista surrealista *Minotaure*.

Algunas de sus ediciones más destacadas son, por ejemplo, *Les Chants de maldoror* (1934), un texto del conde de Lautréamont (1846-1870) ilustrado con cuarenta y dos aguafuertes de Salvador Dalí (1904-1989), la aportación más importante de este artista al mundo del libro

de artista; en 1943 produjo una edición de *Pantagruel*, el clásico de François Rabelais (1494-1553), con ciento ochenta xilografías de Derain con reminiscencias de los naipes del siglo XV. Tras la II Guerra Mundial continuó su labor, destacando *Les Conquérants* de André Malraux, ilustrado por Masson (1949).

Tras la II Guerra Mundial las ediciones de libros ilustrados de lujo disminuyeron, fruto del conflicto y sus consecuencias económicas, pero también en consonancia con el cambio de mentalidad y de paradigma artístico. Sin embargo, poco a poco el mercado fue de nuevo animándose y surgieron importantes obras. Por ejemplo, en 1948 René Char (1907-1988), en colaboración con sus amigos artistas (Arp, Braque, De Staël, Ernst, Giacometti, Lam, Léger, Matisse, Miró, Picasso, etc.), hizo una colección de pinturas-poesías a partir de sus propios textos, que luego recopiló bajo el título de *À la gloire de la main* (1948).

Tériade (Stratis Eleftheriades era su verdadero nombre; 1889-1983) es otro de los editores destacados. Había publicado diversas revistas, siendo la más importante *Verve*, en la que colaboraron importantes artistas. Tras la II Guerra Mundial se lanzó a la edición de libros ilustrados, generalmente a todo color. Debido a las limitaciones de la posguerra y a su propio planteamiento estético, muchas de estas publicaciones presentan la característica de que los textos son caligráficos y generalmente de gran tamaño, preferiblemente de la mano de los propios artistas. El primero de los volúmenes así creados es *Jazz*, de Henri Matisse (1947), que combinó imágenes impresas a partir de collages

con su propio texto manuscrito, un texto que trata sobre sus temas, métodos y filosofía, un libro que muchos consideran en la frontera entre los libros ilustrados y el moderno libro de artista; Tériade realizó numerosas pruebas para reproducir los brillantes colores de los originales del pintor antes de optar por el *pochoir*. Poco después editó *Le chant des morts* de Pierre Reverdy, quien se ocupó del texto manuscrito, y de Picasso que se encargó de añadir una serie de gruesos signos en rojo en los huecos y zonas marginales. Otra importante pieza es *Cirque*, de Fernand Léger (1950), realizada tras su retorno de América, con textos del propio artista que junto a las ilustraciones construyó una personal visión del mundo del circo. Este trabajo supuso la mayor aportación de Léger al arte gráfico, suponiendo casi la mitad de toda su producción.

Tériade fue instado por la hija de Chagall para que terminara algunos de los proyectos editoriales de su padre que Vollard no había podido acabar, entre los que se incluía *Les Âmes mortes*, de Nicolas Gogol (1948). Otros libros editados por Tériade: *Les Idylles*, de Théocrito, ilustrado por Laurens (1945); o *Ubu aux Baléares*, con texto e imágenes de Miró (1971).

La gran aportación de Tériade al libro de artista fue la de acabar con la típica separación entre texto e ilustraciones, a partir de que el editor ofreció a un artista encargarse de todos los elementos desde la portada a la cubierta trasera.

Iliazd (Ilia Zdanevich, 1894-1975), escritor georgiano, aportó sus ideas provenientes de la vanguardia rusa al escenario parisino. Ya había

realizado algunas contribuciones como poeta, la más importante de las cuales es *LidantYU f Aram*, editada ya en París en 1923. En la capital francesa desarrolló una importante y singular labor como editor de libros ilustrados de artistas desde su instalación en 1921. Como Donna Stein ha señalado:

> *Su enfoque innovador de la edición de libros y del diseño creativo sintetizaron dos tradiciones opuestas –los libros de las vanguardias rusas, con desafíos a las convenciones y ánimo de cambios en el arte y en la vida, y el lujoso formato del livre d'artiste francés*[13].

Una de sus primeras publicaciones en Francia fue una compilación de poemas de veintiún poetas ilustrada por veintitrés artistas, *Poésie de mots inconnus* (1949). Iliazd compatibilizó sus tareas de editor, diseñador y escritor en muchas de las obras que publicó, como es el caso de *Pismo/Escrito*, ilustrado por Picasso (1948), que inscribió los grabados en áreas marginales plegadas, resultando una publicación con un formato bastante inusual. Iliazd publicó nueve libros ilustrados por Picasso, siendo *Afat* el primero de los meticulosos trabajos que salieron de su imprenta (1940).

Uno de sus ediciones más singulares fue el libro escrito e ilustrado por Max Ernst *65 Maximiliana, ou l'exercice illégal de l'astronomie* (1964), del que nos ocuparemos en el siguiente capítulo. Su último libro fue *Le courtisan grotesque* de Adrian de Monluc, ilustrado por Miró (1974).

---

[13] STEIN, Donna. "When a Book is More Than a Book", en *Artists' Books in the Modern Era 1870-2000*. London, Thames & Hudson, 2001, p.30

Otros importantes editores de libros ilustrados fueron, por ejemplo, Pierre André Benoit (1921-1993), o PAB, come prefería ser conocido. Entre sus obras más remarcables se encuentras tres libros de Dubuffet editados en los primeros años sesenta, de los que *La Lunette farcie* (1963) es el más importante. Su fórmula de trabajo pasaba por enviar placas a artistas con la intención de provocarles a trabajar con él. Otro interesante trabajo resultó el realizado con unos poemas de Tzara, que ejecutados sobre discos de papel, pueden girarse y leerse de diferentes maneras, todo ello acompañado de grabados a la punta seca de Picasso.

Gérald Cramer, un marchante de grabados de Ginebra, editó varios libros con importantes artistas. Con Joan Miró y Paul Éluard realizó *A toute épreuve* (1958), con Henry Moore *Slephant Skull* (1970), y editó varios libros con aguafuertes y xilografías de Chagall.

El galerista Maeght publicó, también, varios libros de artista de lujo. Trabajó con artistas como Braque, Miró, Tàpies, Chillida, Alechinsky, y con escritores como Tzara, Octavio Paz o Dupin. Produjo la edición especial del catálogo de la exposición *Le Surréalisme en 1947, exposition internationale du surréalisme*, cuya portada incluía un falso pecho de goma, una obra de Duchamp titulada *Priere à toucher*.

Pocos fueron los editores de libros de artista que pudieron desarrollar una trayectoria prolífica en otros países, con algunas excepciones como la Cranach Presse en Wiemar, Paur Cassier en Berlín, o Kurt Wolf, también en Alemania, que fue el primer editor de literatura expresionista. En Estados Unidos, Limited Editions Club publicó también algunos libros, pero la verdadera libertad que los artistas necesitaban en ese país no llegaría

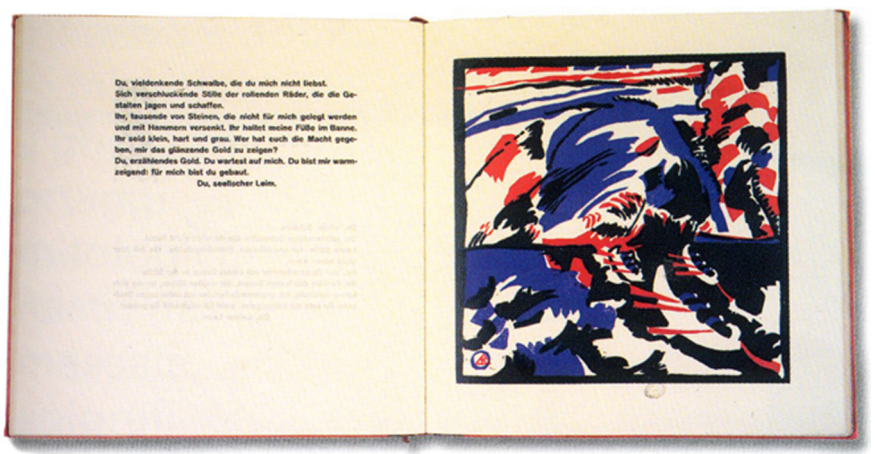
hasta después de la II Guerra Mundial y el emergente estado del arte que allí se generó. En 1957 Tatyana Grosman fundó ULAE para editar libros de artista que emularan los libros ilustrados europeos. Así creó *Stones* con Larry Rivers y Frank O'Hara (1959), al que siguieron muchos otros (Motherwell, Rauschenberg, Johns,…). Otras editoriales americanas que se han interesado por el libro ilustrado son Petersburg Press, Landfall Press, Gemini G.E.L., Arion Press, etc. En España ha sido destacable la actividad editorial de Polígrafa, Gustavo Gili, Casariego, y, más recientemente, Ahora, Ediciones de Bibliofilia, Liber Ediciones y Taller del Prado.

Otras contribuciones de las vanguardias

Echando la vista atrás, han sido varios los escritores que también se han mostrado interesados por las artes plásticas como Blake, Hugo, Goethe, Carrol, Saint-Exupéry, Bataille, Jarry, etc., y ya en las vanguardias: Breton, Prévert, Hesse, Valéry, Verlaine, etc. No todos ellos publicaron las imágenes que creaban, unos las hacían como diversión, como Marcel Proust, y otros las insertaban en sus publicaciones, como Blake. Pero si algo ha abundado, en especial entre los artistas de las vanguardias, han sido los artistas que se han lanzado a la escritura: Gauguin, Redon, Ensor, Klee, Kandinsky, Denis, Moureau, Signac, Whistler, Rouault, Chagall, Picasso, de Chirico, Ernst, Picabia, Arp, van Doesburg, etc[14].

[14] ALARCÓN. *Op. Cit.*, pp. 53-56

Un ejemplo temprano destacable es la obra *Klänge*, de Wassily Kandinsky (1866-1944), publicada por Reinhard Piper en 1913. Se trata de una serie de poemas sobre la interacción simbólica entre sonido y color, ilustrada con xilografías a color inspiradas en su estilo de cuentos rusos, próximos ya a la abstracción. El artista supervisó cada detalle, incluso la encuadernación.



Wassili Kandinsky. *Klänge*, 1913

Otro libro temprano en el que el artista y el autor son la misma persona es *Die Träumenden Knaben*, de Oskar Kokoschka (1886-1980). Este libro fue primeramente publicado en 1908 por la Wiener Werkstätte y reeditado en 1917 por Kurt Wolff. El libro incluye ocho litografías en color, y el texto, dispuesto en estrechas bandas junto

a las ilustraciones, está constituido por versos libres, sin signos de puntuación, sin rima, sin mayúsculas… sobre el amor juvenil, con un tinte autobiográfico. Kokoschka, como Kandinsky, cuidó cada aspecto del diseño del libro[15].

También desde el expresionismo, Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938) realizó aportaciones al libro ilustrado. Un bello ejemplo son sus trabajos para *Umbra Vitae: Nachgelassene Gedichte* (1924) con poemas de George Heym.

Marc Chagall (1887-1885) publicó por primera vez *Mein Leben* en 1923, veinte aguafuertes que relataban incidentes de su niñez y de historias que él había oído hablar. Del mismo modo que ocurrió con las xilografías de Gauguin para *Noa-Noa*, las estampas de Chagall se vieron realzadas con la inclusión de sus propios cuentos del poblado judío en el que creció, en la edición de 1931. Chagall se mostró muy interesado por los libros ilustrados a lo largo de su carrera, realizando un gran número de ellos. Otro de sus trabajos destacados es *Les Sept Péchés capitaux* (1926), con textos de siete escritores franceses modernos, para los que el artista realizó quince aguafuertes a toda página. Realizó ilustraciones para la *Biblia* y para clásicos de Gogol y La Fontaine, y en 1948 sus primeras litografías en color que aparecieron en *Four Tales from the Arabain Nights*, de R. F. Burton.

Sin movernos de Rusia, es necesario destacar los trabajos tempranos de Natalia Gontcharova en el entorno del libro futurista, pero

[15] STEIN. *Op. Cit*., p. 22

también, desde su instalación primero en Suiza y luego en París, los libros ilustrados que realizó junto a textos de escritores como Kruchenykh, Khlebnikov o Bobrov. De su etapa parisina se pueden destacar sus trabajos para *Gorod: Stikhi* (1920), de Alesander Rubakin, y *Le Thé du Capitaine Sogou* (1926), de Joseph Kessel.

Raoul Dufy (1877-1953) se inició en las artes del libro ilustrado en fechas muy tempranas. Él fue el encargado de ilustrar, mediante xilografías en blanco y negro, de gran contraste, el libro de Apollinaire *Le Bestiaire, ou cortège d'Orphée*, publicado en 1911 por Deplanche.

Además de otros trabajos ya relacionados, es interesante destacar las ilustraciones que Matisse preparó durante la guerra para *Pasiphaé: Chant de Minos (Les Crétois)*, aparecido en 1944. Para este libro el artista grabó noventa linograbados, seleccionando dieciocho para la edición, basados en el estilo de figuras negras de la cerámica clásica. También se encargó de realizar letras decorativas y cenefas.

Antes de los importantes libros editados por P.A.B., Dubuffet (1901-1985) realizó varios libros en la primera posguerra. Uno de los primeros fue *Matière et memoire au les lithographes à l'école*, con poemas de Francis Ponge (1944); Otro interesante trabajo, realizado en 1945 pero editado finalmente en 1950, fue *Les Murs*, de Eugène Guillevic. Resulta interesante también la autoedición de los libros *Anvouaiaje Par in Ninbesil Avec de Zimaje* y *Labonfam abeber par inbo nom* (1950).

El surrealismo generó significativas aportaciones al libro como obra de arte, incluyendo algunos precedentes directos del libro de artista contemporáneo que revisaremos en el capítulo siguiente. En el terreno del libro ilustrado, André Masson (1896-1987) fue el encargado de crear las ilustraciones para el primer libro surrealista, *Soleils bas* (1924), de Georges Limbour, editado por la Galería Simon, consistentes en cuatro aguafuertes. En ocasiones, las aportaciones de los artistas eran de orden fotográfico, como las veinte fotografías realizadas por Man Ray (1890-1976) para ilustrar *Facile* (1935), con cinco poemas de amor de Paul Éluard. Max Ernst, además de algunos libros que podíamos situar en la frontera con el libro de artista, realizó también algunos trabajos en el formato del libro ilustrado, como *Mr. Knife and Miss Fork* (1931), con textos de René Crevel e ilustraciones a base de fotogramas, o *Chanson complète* (1939), con textos de Paul Éluard y litografías de Ernst.

Joan Miró (1893-1983), comenzó su carrera como ilustrador de libros tras su instalación en París en 1920, especialmente a partir de su amistad con varios escritores. Su ingente producción comprende cerca de doscientos cincuenta libros y comienza con *Il était une petite pie* (1928), de Lise Hirtz, con textos manuscritos. Su segundo libro fue *L'Arbre des voyageurs*, una recopilación de poemas de Tzara de 1920, publicada en 1930, que contiene cuatro litografías de Miró. Tras la II Guerra Mundial el artista realizó importantes trabajos en el campo del libro. Por ejemplo, *Parler Seul*, de Tristan Tzara, que apareció en 1950 y para el que el artista preparó setenta y dos litografías que animaban

el texto mediante toques de negro y constelaciones de brillantes colores. Un importante retraso sufrió también *À toute épreuve*, con textos de Paul Éluard, que comenzado en 1947 no vio la luz hasta 1958, conteniendo ochenta xilografías de Miró. Para Donna Stein, este trabajo "está entre los más originales y bellos libros de artistas del siglo XX"[16]. Desde los años cincuenta, este trabajador incansable sacó a la luz varios libros ilustrados cada año, una actividad que se frena un tanto sólo en los últimos años. Su última aportación es del año 1991, para el tomo *Miró graveur III. 1973-1975*, de Jacques Dupin, para el que preparó tres xilografías.

Al otro lado del Atlántico, aunque los nuevos artistas pronto propondrán una innovadora relación entre el libro y el arte, surgieron algunas experiencias singulares en el terreno del libro ilustrado tras la guerra. Quizás la más significativa de ellas, en virtud de las importantes firmas que componen la obra, fue *1¢ Life*, editada en 1964. El texto, escrito en un rudimentario inglés, es obra del pintor y poeta chino Walasse Ting, y trata sobre la vida en América. El pintor Sam Francis actuó como editor y recomendó a diferentes artistas. De este modo, el libro consta de sesenta y dos litografías a color realizadas por veintiocho artistas internacionales: Pierre Alechinsky, Karel Appel, Enrico Baj, Jim Dine, Asger Jorn, Allan Kaprow, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, Robert Rauschenberg, Antonio Saura, Andy Warhol, etc.

[16] STEIN. *Op. Cit.*, p. 37

El caso de Picasso

Como en otras facetas de su producción artística, el pintor malagueño realizó importantes contribuciones al campo del libro ilustrado y sus actuaciones podemos considerarlas paradigmáticas en atención a lo que supuso la relación de los artistas de vanguardia con las artes del libro ilustrado con gráfica original, pues su ejemplo jugó un papel esencial en la manera en la que otros artistas contemporáneos se aproximaron al libro. Como en otros dominios artísticos por los que se interesó, resulta extraordinario el número de contribuciones realizadas. Si atendemos exclusivamente a aquellas ediciones que contienen obra gráfica original (grabado calcográfico, en relieve o litografía) el número llega a ciento cincuenta y seis, tal y como recoge el catálogo razonado de sus libros ilustrados[17], y todo ello sin tener en cuenta otras contribuciones al territorio del libro, como las ilustraciones realizadas y reproducidas fotomecánicamente (por ejemplo, *Les mamelles de Tirésias*, de Apollinaire), facsímiles, sus portadas para revistas, números especiales de diarios, etc. Colaboró con todos los editores importantes antes citados y con muchos de los poetas de vanguardia, con los que produjo libros de muy diversas características. Su andadura comienza en 1905, con un libro de poemas de André Salmon, y termina en 1974, un año después de su muerte, fecha en la que se editó *Alors*, de Pierre-André Benoit.

---

[17] GOEPPERT, Sebastian, GOEPPERT-FRANK, Herma y CRAMER, Patrick. *Pablo Picasso. The illustrated books: catalogue raisonné*. Ginebra, Patrick Cramer, 1983

Picasso no era un artista de encargos, así que generalmente lo que hacía ante la insistencia de amigos y editores era permitirles que rebuscaran entre su obra gráfica aquellas que mejor fueran con sus libros[18], si bien cada encargo fue tomado de modo distinto por el artista. De este modo encontramos grabados que no tienen una clara relación con el texto, pero que supone al mismo tiempo otra forma de entender el libro ilustrado, en la que la obra gráfica supone un complemento al texto, le añade un valor, no explicativo, como en la ilustración tradicional, sino adicional, que viene a enriquecerlo. En otras ocasiones, sin embargo, la vinculación es más estrecha, o incluso se mezclan ambas concepciones en un mismo libro.

Tras el primer libro que incluía una punta seca, luego reeditada por Vollard como parte de la *Suite de los Saltimbanquis*, vinieron otras colaboraciones, casi siempre surgidas de su amistad con poetas, como las obras que ilustró para Max Jacob y que ya se han comentado en el apartado dedicado a Kahnweiler, *Saint Martorel* y *Le siège de Jérusalem*, que contienen grabados de estilo cubista con temas de naturalezas muertas, retratos de mujeres y paisajes, muy en la tónica de los temas que estaba tratando en sus telas.

Para finales de los años veinte, el artista apenas había ilustrado diecisiete libros. A partir de la segunda mitad de la década, varios editores consiguieron captar su atención a través de propuestas

[18] FERRER BARRERA, Carlos. "Los libros ilustrados por Pablo Picasso. Historia de un arte", en *Picasso. Libros ilustrados. Colección de la Fundación Pablo Ruiz-Picasso (1988-2008)*. Málaga, Fundación Picasso-Museo casa natal, 2009, p. 91

estimulantes[19]. De este modo surgieron dos importantísimas obras para la historia del libro ilustrado moderno: *Les Métamorphoses* de Ovidio, y *Le Chef-d'oeuvre inconnu* de Balzac, que vieron la luz el mismo año, 1931, la primera de la mano de Skira y la segunda de Vollard. Para *Les Métamorphoses* el artista preparó treinta aguafuertes de marcado carácter lineal en los que Picasso concede una mayor atención al texto que acompañan que en otras ocasiones, con lo que una de las consecuencias fue un trabajo más homogéneo. Para *Le Chef-d'oeuvre inconnu*, sin embargo, Vollard tuvo que conformarse en elegir entre una serie de grabados ya realizados, la mayoría sobre el pintor y la modelo, uno de ellos especialmente en consonancia con el planteamiento del libro, pero también una escena de corrida, que a modo de lucha de contrarios engarza en este trabajo sobre la creación artística.

Tras estos grandes proyectos, durante los años treinta aparecieron otras colaboraciones con los poetas de su entorno: *L'Antitête*, de Tristan Tzara (1933); *Petite Anthologie poétique du surréalisme*, de Georges Hugnet (1934); *De derrière les fagots*, de Benjamin Péret (1934). Los dos primeros contienen imágenes de playa, mientras que para el último incluyó una de sus interpretaciones de *La mort de Marat*[20]. También surgieron varios trabajos junto a uno de sus amigos íntimos, el poeta Paul Éluard: *La barre d'appui* (1936), *Les yeux fertiles* (1936) y *Solidarité* (1938). Estos serían los primeros de una larga lista de trabajos conjuntos.

---

[19] STEIN. *Op. Cit*., p. 27
[20] *Ibídem*. p. 28

En 1934 salió a la luz *Lysistrata*, de Aristófanes, una segunda incursión de Picasso en los temas de la Antigüedad, esta vez de la mano de The Limited Editions Club de Nueva York, que combina gráfica original y reproducciones facsimilares de dibujos.

En los años treinta se comenzó otro proyecto editorial de Vollard, la *Histoire naturelle* de Buffon, para el que el artista contó con la asistencia del grabador Lacourière. Preparó treinta y dos grabados que ilustraban con bastante libertad el bestiario de Buffon. La obra sin embargo no salió hasta 1942, pues la prematura muerte de Vollard retrasó el proyecto que fue terminado por su socio Martin Fabiani.

Durante los años cuarenta surgen las dos ediciones de *Dos Contes*, con textos del amigo de juventud de Picasso, Ramón Reventós, para los que el artista preparó una serie de grabados que se ciñen, como nunca, al texto. En 1947 aparece *Du cubisme*, un libro con múltiples participaciones, en la que Picasso incorpora un aguafuerte realizado en 1914. En estos años se publicaron también algunos libros de gran formato como son *Le chant des morts*, de Pierre Reverdy (1948), para el que Picasso preparó una serie de litografías con signos y arabescos que se imprimieron en rojo junto al texto manuscrito por el poeta, en negro; este fue el único libro realizado junto al editor Tériade. La Bibliothèque française editó *Carmen*, con textos de Prosper Merimé (1949), que incluía treinta y ocho grabados al buril, una técnica poco común en la producción gráfica picassiana. En 1948 se editó también *Vingt poèmes* de Góngora, con cuarenta y un grabados, la mayoría de ellos con rostros de mujer.

En la década siguiente, además de algunas nuevas colaboraciones con poetas de vanguardia, edita diversos trabajos literarios propios,

como *Poèmes et lithographies* (1954) en el que combina textos e imágenes litografiados. Realizó varios grabados sobre celuloide para PAB, entre ellos *La Rose et le chien: Poème perpetuel* (1958), con poemas de Tzara con un montaje a modo de "poema-máquina", con dos discos móviles impresos con texto que generaban diferentes combinaciones al ser girados. Durante estos años no desaparece su pasión por los clásicos.

En los primeros años sesenta el tema predominante es el de los toros. En 1959 apareció *La Tauromaquia* de Pepe Illo, publicado por Gustavo Gili a partir de un proyecto iniciado por su padre en 1927. De esta época son los trabajos *Toros*, de Pablo Neruda; *Toros y toreros*, de Dominguín; y *A los toros avec Picasso*, de Sabartés. De los primeros años sesenta datan también algunas colaboraciones con Camilo José Cela, como *Gavilla de fábulas sin amor* (1962). Esta época fue especialmente prolífica, destacando trabajos como *Le Cocu magnifique*, de Fernand Crommelynk, editada por los nietos del autor, *El entierro del conde de Orgaz*, con textos de Picasso, y una obra extraordinaria y singular, *La Celestina*, de Fernando de Rojas, obra para la que preparó sesenta y seis grabados, en una deliciosa edición en pequeño formato. Su último trabajo publicado, *Alors*, al año siguiente de su muerte, contenía unas estampaciones realizadas con recortes de cartón[21]. Con esta obra se cierra una de las trayectorias más prolíficas y enriquecedoras en el terreno del libro ilustrado que, durante siete décadas y casi hasta el final de la vida del artista, proporcionó extraordinarios ejemplares a este campo.

[21] FERRER BARRERA. *Op. Cit.*, pp. 104-116

Capítulo 3:
LOS ORÍGENES DEL LIBRO DE ARTISTA

A lo largo del siglo XIX se había producido en toda Europa una eclosión de publicaciones periódicas que habían significado una vía de intercambio de ideas entre artistas, escritores y pensadores. Si bien existen algunos importantes precedentes a finales de este siglo, no es hasta principios del siglo XX cuando el libro se convierte en uno de los principales protagonistas de la práctica artística experimental. De hecho, la idea de que un artista podía crear un libro directamente a través de medios bajo su control fue una importante característica de las primeras vanguardias, aunque el concepto del libro como múltiple democrático no surge hasta después de la Segunda Guerra Mundial, fruto de los nuevos modelos de pensamiento artístico. Como Joan Lyons ha señalado,

> *los libros de artista comienzan a proliferar en los sesenta y setenta en el clima reinante de activismo político y social. Ediciones baratas, disponibles, fueron una manifestación de la desmaterialización del objeto de arte y el nuevo énfasis en el proceso*[1].

[1] LYONS, Joan (ed.). *Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook*. New York, Visual Studies Workshop Press, 1985, p. 7

En efecto, en la segunda mitad del siglo XX algunos artistas comienzan a considerar la creación de libros como un aspecto principal de su actividad artística. Dos de sus pioneros más destacados fueron Dieter Roth y Edward Ruscha, que influenciados por el ambiente artístico contemporáneo, sus propias iniciativas y toda una serie de precedentes históricos en el trabajo artístico con libros, crearon el germen para la consolidación de este nuevo género artístico. Los comienzos del arte conceptual, el pop, el activismo y el minimalismo, sirvieron para estimular la producción de libros de artista, que desde entonces y hasta ahora no han dejado de inundar la vida artística.

Anne Moeglin-Delcroix ha señalado el año 1962 como el punto de partida[2], pues en este año se están realizando o son publicadas cuatro obras fundamentales para el desarrollo del género y que suponen un paradigma en la comprensión del formato libro como espacio para la práctica artística contemporánea. En 1962 Edward Ruscha estaba trabajando en lo que se ha venido a considerar el primer libro de artista: *Twentysix Gasoline Stations*, un pequeño libro de fotografías sin texto, apenas alguna leyenda documental de las imágenes, editado en papel ordinario, que se alejaba substancialmente del libro ilustrado de bibliofilia, pero que fue creado como obra artística. Por otra parte, se acababa de publicar *Dagblegt Bull*, de Dieter Roth, otro de los padres del género, que suponía una crítica

[2] MOEGLIN-DELCROIX, Anne. "1962 et après. Una autre idée de l'art", en en *Sur le livre d'artiste. Articles et écrits de circonstance (1981-2005)*, Marseille, Le mot et le reste, 2006, pp. 348-362

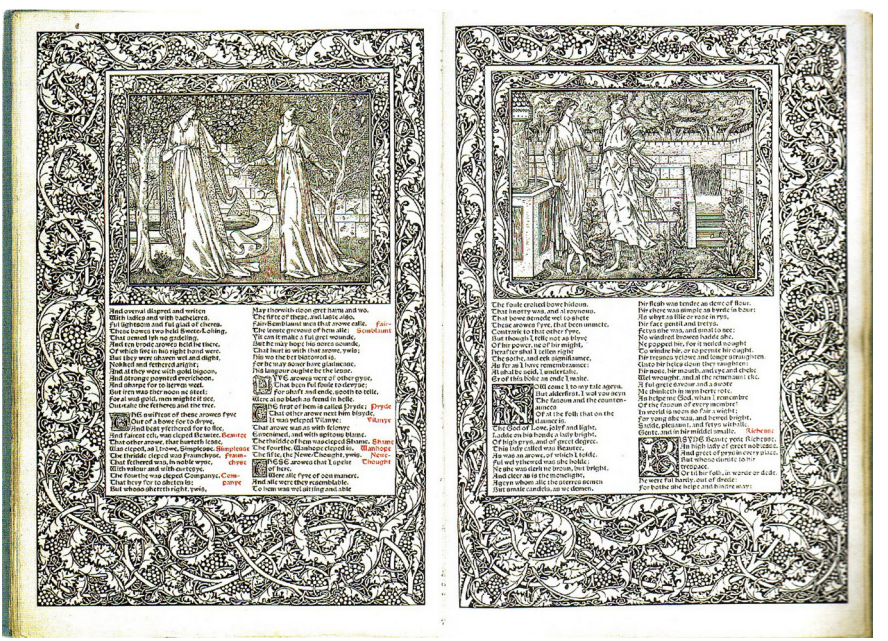
a los *mass media* mediante la utilización de su propio lenguaje. Este fue el año, también, de la publicación del artista rumano instalado en Francia, Daniel Spoerri, *Topographie anecdotée du hazard*, trabajo del que se harían sucesivas ediciones con aportaciones de Robert Filliou y de Dieter Roth. Por último, se ha de hacer alusión al trabajo de ese año de Ben Vautier *Moi, Ben je signe*, una serie de folletos sin encuadernar, proyectos, manifiestos, objetos reales tales como etiquetas de vino, cuchillas de afeitar…

Es innegable que 1962 fue un año clave para el nuevo paradigma artístico del libro, pero existen una serie de precedentes inmediatos, además de los libros ilustrados objeto de reflexión en el capítulo anterior, que poco a poco fueron configurando lo que habría de ser el libro de artista contemporáneo y cuyo papel fue crucial en el desarrollo de esta nueva forma artística.

Blake y Morris: dos precedentes singulares

William Blake y William Morris establecieron precedentes únicos para el uso del libro como producción artística. William Blake (1757-1827) constituye el paradigma del escritor-artista. Gracias a su experiencia con el grabado, realiza ediciones de libros en los que él mismo se encarga tanto de la redacción del texto como de las ilustraciones, actividades que no separa ni en lo físico, ya que las incluye en una misma matriz para ser impresas conjuntamente, ni en su significado,

pues la imagen y la escritura se fusionan en un todo autónomo. Había desarrollado una innovación técnica que llamó impresión iluminada[3], que consistía en la impresión en relieve de las planchas grabadas, lo que le permitía la estampación simultánea de texto e imagen. Una de sus obras más significativas es *The Song of Innocence*, publicada en 1789, con la que se inicia un ciclo de investigaciones que continuarían



Edward Burne-Jones, William Morris. *The Works of Geoffrey Chaucer*, 1896

[3] *Illuminated printing*

con muchas otras: *The Gates of Paradise* (1793), *Jerusalem* (1804-20) o *The Book of Job* (1821), por citar algunas de las más importantes. Su capacidad para estructurar el espacio de la página, los tonos del papel, los colores de la tinta, para construir un drama de proporciones monumentales, a pesar de la escala relativamente pequeña de sus libros, demuestra su comprensión del poder comunicativo del libro: "Como un precedente de los libros de artista, la obra de Blake sirve como personificación del pensamiento independiente realizado a sí mismo a través de las formas y las estructuras del libro"[4].

Las publicaciones de William Morris (1834-1896), generadas casi un siglo después bajo los principios del *Arts & Crafts*, resultaron decisivas en el campo del diseño tipográfico y la impresión. El artista prerrafaelista Edward Burne-Jones (1833-1898) ilustró la mayoría de los libros editados por Morris en su Kelmscott Press, fundada en Londres en 1890. En 1893 se embarcaron en una edición de *Los Cuentos de Canterbury*, de Geoffrey Chaucer, obra destacada de su producción que se publicó en 1896 bajo el título de *The Works of Geoffrey Chaucer, Now Newly Imprinted*. Burne-Jones preparó una serie de dibujos que fueron grabados sobre ochenta y siete placas, e insertadas en las páginas cuyos elaborados márgenes habían sido diseñados por Morris, así como la tipografía, todo ello impreso en un papel grueso fabricado a mano. Todos estos elementos, cuidadosamente conjuntados, permitieron

[4] DRUCKER, Johanna. *The Century of Artists' Books*. New York, Granary Books, 2007, pp. 25-26

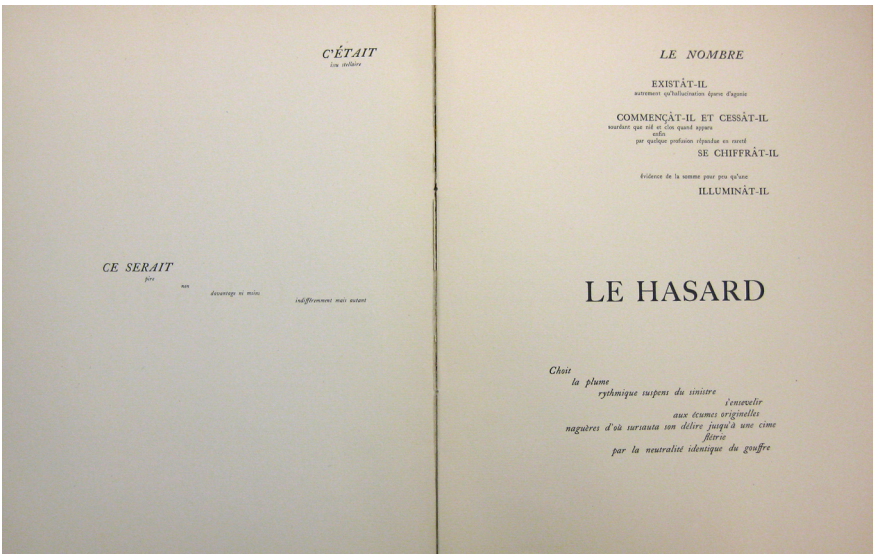
crear una obra singular, no tanto por su fastuosidad, sino por su cuidadoso diseño y su entronque con las tradiciones de trabajo artesanal de inspiración medieval. La producción de estos libros, sin embargo, no estuvo libre de paradojas. Morris había expresado su deseo de hacer libros baratos y asequibles, de acuerdo a sus principios sociales, pero el alto coste del trabajo, los materiales y la edición contradecían estos postulados, aunque llegaron a producir unos trabajos artísticamente excepcionales.

Mallarmé: un coup de dés

Uno de los antecedentes más significativos de lo que luego sería el libro de artista viene constituido por la obra *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, que el poeta simbolista Stéphane Mallarmé (1842-1898) publicó por primera vez en 1897[5]. Este trabajo ejerció una importante influencia tanto para artistas como para escritores en el siglo XX. Las palabras del poema, originalmente escrito sobre una partitura musical, fueron dispuestas en tipos de varios tamaños, construyendo unas líneas que se alejaban del habitual bloque de texto. Ambas desviaciones suponían dar al lector la impresión de diferentes sonidos y énfasis en un formato espacio-temporal. En palabras del propio Mallarmé :

[5] Antes de este libro había colaborado con Edouard Manet para la edición francesa del libro de Edgar Allan Poe *El Cuervo* (1875), que incluía litografías del pintor y la traducción del texto por Mallarmé

Una tremenda eclosión de grandeza, de pensamiento, o de emoción, contenida en una frase impresa en tipografía grande, con una línea descendiendo gradualmente, debería mantener la respiración del lector a lo largo del libro y emplazar desde ese momento su capacidad de excitación[6].



Stéphane Mallarmé.
Un coup de dés jamais n'abolira le Hazard. 1914

[6] Citado en CASTLEMAN, Riva. *A Century of Artists Books*. New York, The Museum of Modern Art, 1994, p. 36

Mallarmé, fuertemente influenciado por Baudelaire y Poe, entendía que la escritura dentro del libro debía forzar la sintaxis, manteniendo una experimentación constante con el verso y la estructura del poema, y analizaba el libro bajo tres aspectos que lo originan: movimiento, espacio y tiempo[7].

En el prefacio del libro, Mallarmé apunta:

> *Los "blancos", en efecto, asumen la importancia, sacuden desde el principio. El papel interviene cada vez que una imagen, de ella misma, cesa o vuelve, aceptando la sucesión de otras y, como no se trata, como siempre, de trazos sonoros regulares o versos –antes bien de subdivisiones prismáticas de la Idea. (…) Para su lectura en voz alta: la diferencia de los caracteres de imprenta entre el motivo preponderante, uno secundario y los adyacentes, dicta su importancia en la emisión oral y el pentagrama, mediano, en alto, en bajo de página, notará que sube o baja la entonación*[8].

En efecto, las diferencias en la tipografía y el uso de los espacios en blanco supone una profunda comprensión del espacio de representación, en este caso la página del libro. En realidad, Mallarmé ya había considerado la cuestión desde el plano teórico, publicando algunos ensayos, bastante metafóricos en el tono y poéticos en la expresión, que contienen intensos pensamientos sobre el concepto de libro.

---

[7] ALARCÓN IBÁÑEZ, Verónica. *Cuando el libro se hace arte. Historia de un género artístico olvidado*. Valencia, Institucioì Alfons el Magnaìnim, 2009, p. 58

[8] MALLARMÉ, Stéphane. En el prefacio de *Un coup de dés jamais n'abolira le Hazard*. Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1914

Quizás el más importante sea *Écrits sur le livre*, en el que relaciona la escritura con otras formas de expresión: danza, pintura, música; y sobre la materialidad del libro: composición, plegado, tipografía.

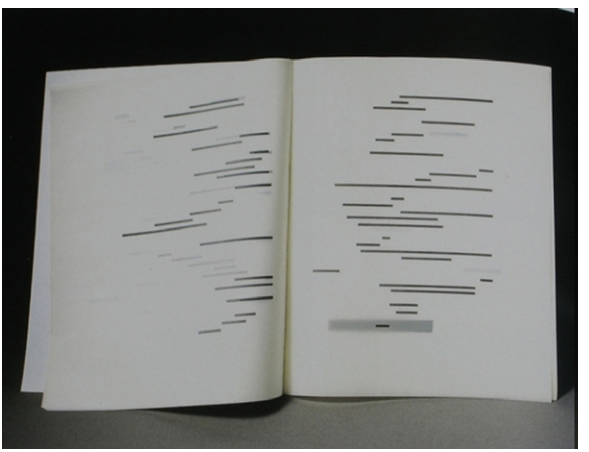
Para Mallarmé el libro funciona como una investigación metafísica que se centra en la posibilidad de que la forma, en su sentido más abstracto, pueda ser percibida a través del libro. Este concepto fue la base para imaginar un modelo de representación tan completo como la experiencia de la palabra oral y que al mismo tiempo trascendiese sus limitaciones. Mallarmé insistió en que la letra es el elemento básico del libro, que debe encontrar movilidad y expansión, y usó la metáfora de una composición musical como inspiración para experimentar con la tipografía y el montaje[9]. Estas ideas de transformación del montaje alcanzaron cumplimiento en la publicación póstuma de *Un Coup de dés*.

Este libro de Mallarmé ha inspirado a otros artistas durante décadas. Su ascendencia sobre la poesía visual, los caligramas o las ediciones futuristas son evidentes. Pero además, algunos artistas han rendido homenaje a Mallarmé con referencias explícitas. Por ejemplo, el artista Marcel Broodthaers, hizo su particular versión de *Un coup de dés jamais n'abolira le Hazard*, con un libro de idéntico título publicado en 1969. En él sustituye los versos de Mallarmé por líneas negras de la misma longitud, a modo de simulación gráfica de la forma del texto. Remata así una trascripción puramente visual en detrimento de su naturaleza de texto. Como Moeglin- Delcroix ha señalado:

[9] DRUCKER. *Op. Cit.* pp. 33-36

> *Nos encontramos ante un ejemplo extremo de poesía concreta en la medida en que las letras y las palabras forman configuraciones espaciales en las que su identidad de letras o palabras está completamente abolida: el verso ya no es una unidad de sentido sino de forma*[10].

Una parte de la edición se imprimió sobre hojas de papel traslúcido que permitían la visión superpuesta de varias páginas.



Marcel Broodthaers, *Un coup de dés n'abolira jamais l'hasard*, 1969

Algo similar realizó Mario Diacono en el mismo año, con su libro *JCT 1, a ME Trica n'ABOOlira*. En este trabajo practica un ejercicio de composición de página muy similar al realizado por Broodthaers, aunque él usa dos colores: el negro y el anaranjado, y las páginas son siempre opacas. El belga Bernard Villers publicó un pequeño librito titulado *Mallarmé 1897*, impreso mediante serigrafía en papeles japoneses semitransparentes, conteniendo un único verso por página. Más

[10] MOEGLIN-DELCROIX, Anne. "Qu'est-ce qu'un livre d'artiste?", en *Op. Cit.,* p. 68

conceptual es la aproximación de Ulises Carrión que rinde homenaje al poeta simbolista a través de su libro *Looking for poetry – Tras la poesía*, publicado en 1973 en edición bilingüe. Como si fueran las ocho líneas del poema de Mallarmé, el artista sitúa en la portada y en la parte inferior de las páginas ocho líneas rojas, escritas con máquina de coser. También Brossa rinde homenaje a Mallarmé en su ensayo *La materialización de la poesía* de 1974, recordando el valor de la palabra y la letra como imágenes. Más reciente es el trabajo de Jaime Moreno Villarreal, quien en 1998 edita el libro *Un tiro de dados*, que se aproxima a la idea original, creando un juego visual con una encuadernación en acordeón. Tres años antes el artista Paul Heimbach editó *Würfelwürfe (Un coup de dés)*, libro eminentemente visual de superposiciones. Fotografías de tiradas de dados aparecen impresas por ambas caras en papel transparente[11]. Otro ejemplo es el libro llevado a cabo en 1992 por Ellsworth Kelly, con el mismo título que el original de Mallarmé. Incluye el poema tal y como el poeta lo concibió, quedando sus páginas separadas por las formas en blanco y negro de Kelly. El artista ha respetado la integridad del diseño del poema, mientras ofrece un complemento visual sin intrusión.

[11] ALARCÓN. *Op. Cit.*, p. 62

Cendrars y Delaunay: el libro simultáneo

En 1913 salió a la luz el libro realizado conjuntamente por el poeta Blaise Cendrars (1887-1961) y Sonia Delaunay-Terk (1885-1979), *La prose du transibérien et la petite Jehanne de France*. Se trata de uno de los primeros tratamientos del libro como objeto artístico. Ambos autores reconocían influencias de Apollinaire y de los futuristas. De hecho, para algunos autores, como Donna Stein, este libro es el equivalente en la Europa occidental a los libros del futurismo ruso[12].

Se trata de un desplegable vertical de más de dos metros, compuesto por cuatro pliegos encolados, que se dobla una vez verticalmente y veintiuna veces horizontalmente para encajar en un envoltorio pintado por la artista. Sólo funciona como un libro cuando está totalmente desplegado, desafiando la forma de códex por su planitud gráfica y enorme presencia.

Contiene dos columnas diferenciadas, llenas de color, encabezadas cada una de ellas por un mapa de la ruta del Transiberiano (derecha) y la información de la página de título (izquierda). En la columna de la izquierda encontramos motivos diseñados por Delaunay (arcos y bloques de intensos colores), e impresos en *pochoir*, que se introducen en la columna de la derecha sorteando los renglones del texto, que Cendrars había organizado para una lectura de arriba abajo,

[12] STEIN, Donna. "When a Book is More Than a Book", en *Artists' Books in the Modern Era 1870-2000*. London, Thames & Hudson, 2001, p. 21

por una sola cara. Los propios autores lo calificaron como el primer libro simultáneo, esto es, un objeto unificado por la simultaneidad de opuestos contrapuestos[13]. Representa el esfuerzo conjunto de un poeta-tipógrafo y de una tipógrafa-artista[14]. El poema de Cendrars es un monólogo interno que acontece a bordo del Transiberiano, impreso en doce tipografías de diferente tamaño, mientras que la aportación de Delaunay no es tanto una ilustración del poema como una impresión del mismo. La audacia de esta publicación la llevó a ser inmediatamente expuesta en Berlín y San Petersburgo el mismo año de su edición. Los 150 ejemplares inicialmente previstos, de los cuales sólo aproximadamente un tercio llegó a hacerse, en la imaginación de Cendrars, unidos unos a otros habrían llegado a tener el tamaño exacto de la torre Eiffel, torre que se reconoce entre los motivos desarrollados por Sonia Delaunay.

Blaise Cendrars y Sonia Delaunay-Terk, *La prose du transibérien et la petite Jehanne de France* (detalle del desplegable). 1913

[13] CASTLEMAN. *Op. Cit.* p. 64
[14] COHEN, Arthur A. *Sonia Delaunay*. New York, Harry N. Abrams, 1975, p. 30

Los caligramas de Apollinaire

Guillaume Apollinaire (1880-1918), y en especial sus caligramas, han ejercido una gran influencia en el desarrollo del libro de artista, de modo directo y a través de su ascendencia sobre la poesía concreta. La relación de Apollinaire con muchos de los más importantes artistas de vanguardia lo había aproximado al libro artístico como autor literario, pero en sus caligramas explora, como Mallarmé, que había influido profundamente en su trabajo, el concepto de página como campo de expresión formal de la composición poética. En sus caligramas, iniciados en 1914, lleva al extremo las experimentaciones formales de sus anteriores obras. Su aspecto visual fue polémico. Eran lingüísticos e icónicos, una nueva forma de expresión que unía el dibujo y la poesía. A través del verso libre construía imágenes mediante la disposición tipográfica de sus poemas, es decir, dibujaba con las palabras motivos generalmente relacionados con el asunto del poema. El propio poeta acuñó el término caligrama a partir de los conceptos de caligrafía e ideograma. Se recopilaron en un libro titulado

Guillaume Apollinaire, *Calligrammes*. 1918

Calligrammes, poèmes de la paix et de la guerre 1913-1916, publicado en 1918, con posterioridad a la muerte del poeta. Es de destacar otra edición de 1930, ilustrada por Giorgio de Chirico, un artista admirado por Apollinaire.

Libros futuristas en Rusia

Antes de la Revolución, algunos artistas y escritores rusos comenzaron a producir libritos pequeños y baratos que ponían de manifiesto nuevos principios en arte y literatura, al mismo tiempo que anunciaban una revolución en tipografía, ilustración, lenguaje y diseño gráfico. Hacia 1912 aparecen las primeras aportaciones tipográficas, en paralelo a Apollinaire o Marinetti. Existían dos grupos, constituidos fundamentalmente por escritores, que empezaron a explorar la forma libro: los Egofuturistas y Gileia. Este último grupo publicó en 1910 su primera edición poética, *Trampa para jueces*, en la que intervinieron varios artistas. Uno de los elementos más innovadores resultó ser la portada, realizada con elementos tipográficos sobre papel de empapelar. El segundo libro del grupo

Gileia, *Trampa para jueces*. 1910

fue *Una bofetada al gusto del público: en defensa del arte, la poesía, la prosa y el ensayo libre*. Esta obra apareció en 1912 e incluía trabajos de cuatro artistas. De nuevo la portada emplea llamativos medios, en este caso tipografía sobre arpillera verde. En los siguientes años editaron algunos libros más y todos ellos sirvieron de base a las posteriores investigaciones sobre el libro llevadas a cabo por los artistas suprematistas y constructivistas.

Estos volúmenes eran autopublicados usando medios tales como la litografía, el linograbado, el *pochoir* y la hectografía (hoy en desuso), pero también impresiones con patatas, estampas de goma, etc. Igualmente incluían letras impresas, en las que se incluían innovaciones tipográficas, usando tipos y estilos de caja variados, dándole énfasis visual a la página impresa (en ocasiones se trataba de reproducciones facsímiles de los manuscritos de los autores). Uno de los pilares de esta revolución fue el empresario y promotor de libros artísticos Alexei Kruchenij que colaboró con muchos de los artistas de esta generación, realizando libros muy innovadores en el campo de la tipografía y la ilustración[15].

El futurismo ruso concede una concienzuda atención a los materiales, y asume la convicción de que la forma del libro, el montaje de la página y la calidad de la imagen eran aspectos de la comunicación tan importantes como el contenido de la obra. Recuperaron fuentes folklóricas tradicionales para la literatura y para los motivos visuales,

[15] BERENGER WIEDEN, Amparo. "La letra artificial", en AA.VV., *Sobre Libros. Reflexiones en torno al libro de artista*. Valencia, Sendemá, 2009, p. 53

al mismo tiempo que buscaban nuevas formas simbólicas de lenguaje e imagen apropiadas a la sensibilidad contemporánea. Rechazaron el gran libro ilustrado, por su carácter esplendoroso e hicieron libros pequeños y directos, anunciando lo que sería el libro de artista. En realidad, existe una sensibilidad común entre el contexto de los libros del futurismo ruso y aquellos que se crearon como libros de artista en los años sesenta y setenta, en particular el deseo de producir libros baratos, asequibles, y sobre los que el artista ejercía un completo control.

> *De este modo, las obras producidas por las vanguardias rusas marcan el comienzo del desarrollo del libro de artista del siglo XX como una forma cuya base conceptual rompe con la tradicional producción de libros*[16].

Una de las artistas más destacadas del primer futurismo ruso en Moscú fue Natalia Goncharova (1881-1962), que había contribuido con ilustraciones para diversos libros de Alexei Kruchenykh, Viktor Khlebnikov y Sergei Bobrov, que combinaban poemas y litografías de un modo fresco e informal[17].

Otra figura destacada es la de Ilia Zdanevich (1894-1975), que años más tarde se instalaría en París y desarrollaría una importante carrera como editor de libros ilustrados por importantes artistas, bajo el pseudónimo de Iliazd. Quizás su obra más importante como poeta futurista sea *LidantYU f Aram*, editada ya en París en 1923, en un tiempo en el que el Surrealismo se estaba imponiendo a las ideas futuristas.

---

[16] DRUCKER. *Op. Cit.*, pp. 46-47

[17] Tras su traslado a París cuando acabó la Primera Guerra Mundial, retomó su actividad con los libros. STEIN. *Op. Cit.*, p. 24

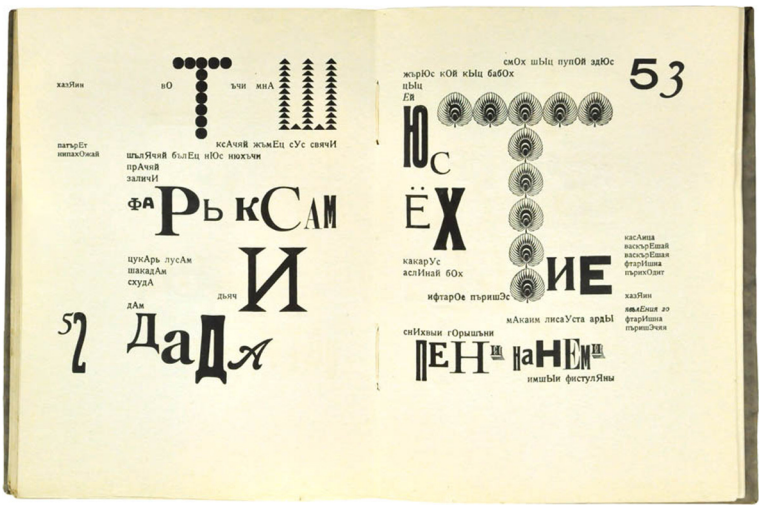
Este libro pertenece en realidad a una serie de textos dramáticos del autor (es el quinto). Cada uno de los textos tiene su propio tratamiento tipográfico, y en concreto los cuatro primeros editados en Rusia comparten elementos comunes con otros escritos del futurismo ruso: las voces de los personajes se diferencian espacialmente o de acuerdo al grosor o estilo, con pasajes superpuestos diseñados para ser leídos simultáneamente como si fuese parte de una partitura[18]. Todas estas obras están escritas en un lenguaje inventado, personal, altamente codificado e ininteligible, llamado *zaum*[19]. Otros poetas futuristas usaron también versiones de *zaum*, que es un intento de trascender los límites del lenguaje convencional y expresar significado, emoción y sensación a través de los medios fonéticos. *LidantYU f Aram* sobrepasa los primeros libros en cuanto a invención y complejidad, para el cual fabricó grandes tipos, sin ornamentos, usando el más amplio rango de estilos contrastados para llevar los efectos comunicativos de la tipografía hasta sus extremos. A través de las páginas, se yuxtapone un conjunto orquestado de voces simultáneas mediante atrevidas composiciones, que si bien nunca llegan a perder la horizontalidad del renglón, la linealidad y regularidad de la página es raramente respetada. Para Johanna Drucker:

> *Desde el mismo principio de su obra Zdanevich comprendió la forma del libro y trabajó con ella, poniendo en juego un senti-*

[18] DRUCKER. *Op. Cit.*, p. 53

[19] Parece que el término pudo ser acuñado por el escritor Alexei Kruchenykh combinando un prefijo que significa más allá, y *um*, que significa razón, esto es, transracional, que es el término que utilizó Marinetti cuando viajó a San Petersburgo y Moscú en 1914 y tuvo contacto con este movimiento. CASTLEMAN, *Op, Cit.*, p. 37

miento para las relaciones entre papel y tamaño de la página, elementos de encuadernación, y la completa integración de concepción y construcción de un libro[20].



Ilia Zdanevich, *LidantYU f Aram*. 1923

[20] DRUCKER. *Op. Cit.*, p. 54

Palabras en libertad. El futurismo italiano

La revolución tipográfica futurista se lleva a cabo al mismo tiempo que se están desarrollando los mejores ejemplares de libro ilustrado en Francia. Francesco Tommaso Marinetti (1876-1944) se revela contra el libro exquisito de bibliofilia, contra

> *la brutal y nauseabunda concepción del libro de versos tradicionalistas y d'annunziana, el papel a mano del siglo XVI, ornado de galeras, minervas y apolos, iniciales de rasgos rojos, plantas mitológicas, cintas de misal, epígrafes y cifras romanas* [21].

Antes que los futuristas, Alfred Jarry (1873-1907), que generó una gran influencia en muchos de los artistas de las vanguardias, había diseñado portadas para sus obras con tipografías muy elaboradas y dinámicas. Por ejemplo, su primer libro, *Les Minutes de sable memorial*, editado en 1894, contiene poemas, dos textos en forma de obra de teatro, porciones de *César Anticristo* e ilustraciones xilográficas del mismo autor, muchas de ellas casi abstractas para un texto confusamente irracional. Los juegos tipográficos se concentran en la página de título interior, diseñado por Jarry, en la que juega con los tamaños de las letras y su colocación, como luego harían Apollinaire, los futuristas y los constructivistas.

En el caso del futurismo italiano, la revolución tipográfica viene de la mano de Marinetti, que se acompaña de una revolución estética de

---

[21] MARINETTI, Filippo Tommaso. *L'immaginazione senza fili e la parole in libertà*. Milán, 11 mayo 1913

la página y en el lenguaje. En 1909 se publica el primer manifiesto del Futurismo en *Le Figaro*, donde se plantean los conceptos fundacionales del movimiento tales como romper con la tradición y entrar en la vida moderna. En sucesivos manifiestos, por ejemplo el *Manifiesto técnico del Futurismo* (1912) y *La Revolución Tipográfica* (1913), Marinetti exhorta a abandonar la gramática tradicional, sintaxis, ortografía, puntuación y formato, y a hacer uso del potencial gráfico de las palabras en la página para crear una vívida y pictórica página tipográfica mediante la combinación de varios colores.

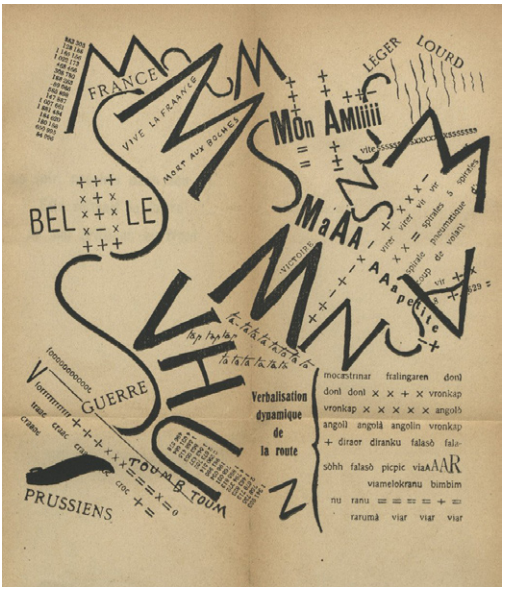
> *Nosotros emplearemos en una misma página veinte caracteres tipográficos distintos si fuera necesario. Por ejemplo: cursivas para una serie de sensaciones similares y rápidas, negritas para las onomatopeyas violentas*[22].

Estos planteamientos tipográficos encuentran lugar preferente en el libro de 1914 *Zang Tumb Tumb*, en el que desaparece el orden de lectura. En el prefacio del mismo el autor cuenta que usó las pruebas de la misma para limpiar su carburador, en un guiño hacia el maquinismo que apostolaban. Se trata de una sorprendente creación tipográfica en la que se da una forma visual a los sonidos y presenta un carácter muy teatral[23].

Les Mots en liberté futuriste, segundo libro de Marinetti, editado en 1918, continuaba con el nuevo concepto de libertad compositiva fundamental para la futura poesía visual. Contenía juegos tipográficos

[22] *Ibídem*
[23] DRUCKER. *Op. Cit*., p. 19

a doble página, poemas, páginas para desplegar… En 1932 aparece su libro más revolucionario, *Parole in libertà futuriste, Tatili, Termiche, Olfative*, en la que incluye viejos juegos tipográficos. La gran aportación de este trabajo es que está impreso sobre chapas de metal, acercándose al concepto de libro objeto y destruyendo el soporte tradicional[24].



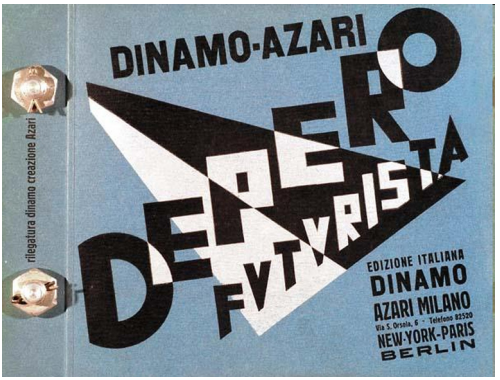
Francesco Tommaso Marinetti,
Les Mots en liberté futuriste. 1918

Es necesario destacar también las aportaciones de Fortunato Depero (1892-1960) con su libro máquina: *Depero Futurista*, publicado en 1927, en el que utiliza materiales complejos como el aluminio o encuadernaciones con grandes tornillos.

El deseo de Marinetti de cambiar las convenciones gráficas mediante la reevaluación de la puntuación, la asimetría, el dinamismo de la composición de los elementos visuales y las posibilidades pictóricas de la tipografía en la página, produjo una revolución que continuaría con Dada, el Constructivismo, De Stijl o

[24] ALARCÓN. *Op. Cit.*, p. 63

la Bauhaus[25]. Estos movimientos innovaron en el uso de nuevos medios para sus obras, que no eran libros ilustrados ni libros de artista propiamente dichos, pero que a la postre constituirían la transición entre ambos.



Fortunato Depero, *Depero futurista*. 1927

Marinetti tenía muy claro cual debía ser el papel que había de jugar el libro: "El libro debe ser la expresión futurista de nuestro pensamiento futurista"[26]. Varias de las nociones que los futuristas promulgaban fueron poco a poco formado parte en la consciencia del mundo artístico europeo. Futuristas, dadaístas, constructivistas, vorticistas, surrealistas y artistas que eludían estos grupos, utilizaban la página como espacio artístico mientras que la crítica ignoraba esta actividad, indudablemente a causa de que los mismos artistas insistían en que este arte no tenía calidad de precioso, no iba destinado a los museos[27].

---

[25] STEIN. *Op. Cit.*, p. 25

[26] MARINETTI. *Op. Cit*.

[27] WILSON, Martha. "La página como espacio artístico. Desde 1909 hasta el presente", en *Libros de artistas*. Madrid. Ministerio de Cultura. Dirección general de bellas artes, archivos y bibliotecas, 1982, p. 7

Su éxito se basó en valerse de los nuevos medios tecnológicos para divulgar sus ideas: periódicos, octavillas, anuncios… La revista *Lacerba* llegó a los 20.000 ejemplares, por ejemplo. Consiguieron llegar a un auditorio no artístico y cambiar el aspecto del arte y la cultura en Europa. A través de los ferrocarriles y los servicios postales derramaron sus ideas futuristas y su influencia. En 1914, los vorticistas ingleses editaban el primer número de *Blast*, y aunque se autodefinían contrarios al futurismo, lo cierto es que usaron muchos de sus logros formales, tales como el dinamismo en el diseño tipográfico. De hecho, como Martha Wilson ha señalado:

> *conforme habían profetizado los futuristas, los artistas estaban eludiendo el sistema de galerías centrado en París, y estableciendo redes clandestinas que permitirían a los artistas comunicarse tanto con otros colegas como con personas fuera del mundo artístico, y hacerlo de una forma económica, íntima, políticamente libre y visualmente efectiva*[28].

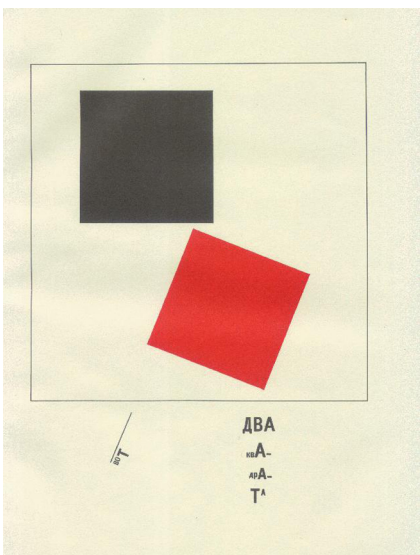
Desde entonces y hasta ahora, el libro se ha convertido en un elemento primordial de creación artística para la mayoría de movimientos artísticos, y aún no han cesado las innovaciones que las diferentes corrientes han aportado, variaciones con la forma, el contenido, el concepto, el empleo de los medios y las disciplinas, etc.

[28] *Ibídem*, pp. 9-10

Suprematismo y Constructivismo: El Lissitzky

El movimiento del Suprematismo (1916-1932) quería crear un nuevo tipo de libro contemporáneo. El Lissitzky (1890-1941), que militó como suprematista antes de, como otros artistas, abrazar los postulados del constructivismo, publicó en 1922 *Suprematicheskii skaz pro dva kvadrata v shesti postroikakh* (Historia suprematista de dos cuadrados en seis construcciones), un pequeño libro para niños en el que explora la capacidad expresiva del libro a través de figuras geométricas y espacios vacíos, empleando juegos tipográficos asimétricos y letras de palo seco de diferentes tamaños.

El Constructivismo (1918-1931) estaba, por otra parte, generando libros más racionales y geométricos. Entre otros artistas, destaca la labor de Rodchenko (1891-1956), que había diseñado algunas portadas de inspiración constructivista y numerosos carteles que han pasado a la historia del diseño como forma artística. Los libros constructivistas utilizaban medios fotomecánicos y un rotundo diseño gráfico, con lo que atraían una más amplia audiencia y estaban disponibles a un bajo coste.



El Lissitsky, *Suprematicheskii skaz pro dva kvadrata v shesti postroikakh*. 1922

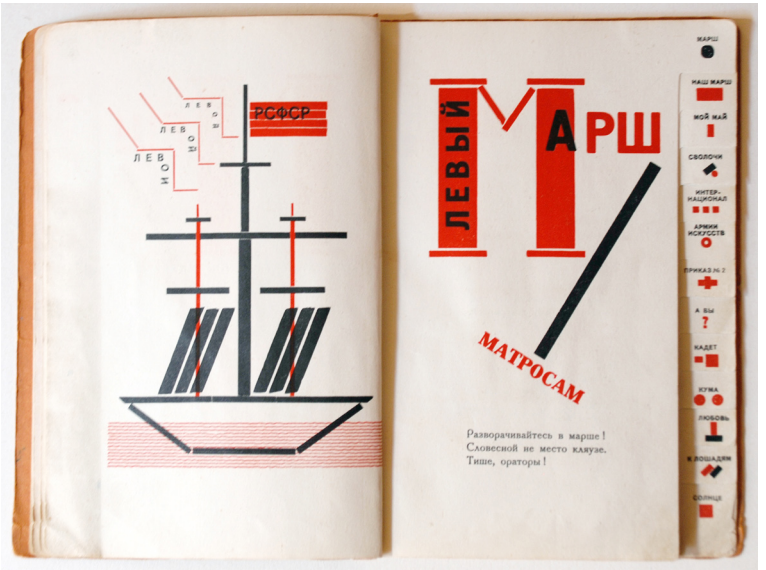
El Lissitsky fue una figura clave para establecer el constructivismo como un movimiento internacional progresivo. Uno de los momentos clave de la historia del libro de artista se produce en 1923 con su colaboración con el poeta Mayakovsky (1893-1930) para la realización de *Dlie Golosa* (Para la voz), una obra íntegramente completa, en la que cada elemento es concienzudamente parte de la totalidad y funciona en relación a los parámetros delimitados de la forma libro. Inspirado en su forma plástica en los carteles constructivistas y en su formato en las agendas telefónicas, El Lissitsky nos regaló este hito en la historia de la tipografía. La mezcla de tipos, de tamaños, de colocación, la introducción de signos y formas geométricas, la impresión en dos colores, rojo y negro, todo con un carácter esencialmente constructivo, caracterizan esta obra sin igual. Susan Compton los ha denominado "poemas tipográficos"[29]. La colocación y la forma de las letras indican la entonación precisa que el espectador debía seguir al leer el texto en voz alta. De hecho, en la página del título El Lissitsky se identifica a sí mismo como "constructor del libro". Mayakovsky, por su parte, había trabajado en 1919 en tipografía en *Soviet Alphabet book*, aportando un nuevo diseño de letras:

> *De la misma manera que el poeta en su poema une concepto y sonido, he procurado crear una unidad equivalente utilizando el poema y la tipografía*[30].

---

[29] COMPTON, Susan. "Introducción a los libros de la vanguardia rusa, 1912-1925", en *La época heroica. Obra gráfica de las vanguardias rusa y húngara 1912-1925: las colecciones suizas*. Valencia, IVAM, 1990

[30] Citado en ALARCÓN. *Op. Cit*., p. 67



El Lissitsky, *Dlie Golosa*. 1923

La actividad de El Lissitsky es extremadamente innovadora. Experimentaba continuamente con los medios impresos y concebía los libros como objetos investidos de poder dada su capacidad de transmitir ideas a lo largo de diferentes épocas y culturas de un modo que no era accesible al resto de formas artísticas. Entendía el libro como un objeto dinámico que requería la participación activa del lector:

> *En contraste con el antiguo arte monumental el libro en sí va al pueblo, y no permanece en pie como una catedral en un solo*

lugar esperando a que alguien se le acerque… El libro es el monumento del futuro[31].

Muchos artistas rusos asumían una función social de su arte y entendían que este se unía a la política. Por este motivo se sentían en la obligación de instruir al pueblo, y los libros eran una magnífica herramienta, hasta que la revolución que en principio abrazó sus posiciones terminó por hacerlos desaparecer. En general estos trabajos estaban más próximos a la imagen que al texto, aunque parten de una estrecha colaboración entre artistas y poetas: palabras tachadas, licencias ortográficas, letras invertidas, mayúsculas sin orden…

Destacan los trabajos de Petr Miturich, *Alfabeto espacial* (1915-18), en el que a partir de 12 cubos de 5,5 cm reconstruye el alfabeto mediante la alternancia de color y forma; Vladimir Lebedev, *El Alfabeto* (1925), en el que aparece en cada hoja una imagen en negro y una letra, con dibujos de animales y vegetales; las colaboraciones entre Rodchenko y Mayakovsky, *Mayakovsky sonrie, Mayakovsky rie, Mayakovsky se burla* (1923), o *No. S. Nueva Poesía* (1928)[32].

[31] Citado en MAIRATA LAVIÑA, Jaime. "El libro de artista. Diálogo entre la palabra y la imagen", en *Grabado y Edición*: www.grabadoyedicion.com/sumario.php?id=20 (disponible en noviembre de 2011)

[32] Ver ALARCÓN. *Op. Cit*., p. 67

Otras aportaciones de las vanguardias

Muchos de los movimientos y artistas de las vanguardias se vieron involucrados en las ediciones de libros. En la mayoría de los casos se trataba de la realización de obra gráfica para libros ilustrados, generalmente de la mano de los grandes editores, en los que se unificaba la labor de un escritor con la de un artista, no necesariamente coetáneos, para generar un libro de alto valor estético, pero que estaba todavía lejos de constituir una obra de arte surgida del análisis y comprensión de la forma libro como campo de ejercicio artístico. Sin embargo, como se ha visto, algunas de las aportaciones rozaban estos límites y se pueden considerar puente hacia lo que en la actualidad se entiende por libro de artista. En el capítulo anterior ya han sido tratados estos casos a través de una selección de autores y obras. Así, en este apartado, se realizará una aproximación a aquellas otras aportaciones de las vanguardias históricas al campo del libro, que más allá de poder considerarse obra gráfica, constituyen experimentos con el formato de la página, la tipografía, el concepto de edición, de la forma libro, etc., y que, como en el caso de los futuristas o los constructivistas, constituyen antecedentes directos del libro de artista.

En el entorno de la Bauhaus, por ejemplo, donde el arte y las artes aplicadas se fundieron en un proyecto común, surgieron nuevas aportaciones tipográficas basadas en la simplicidad, la legibilidad y la eficacia. Estas contribuciones se reflejaron en campos diversos como la publicidad o las revistas. En cuanto a la edición de libros destaca el trabajo de Karel Teige (1900-1951) con los poemas de Konstantin

Biebl, *S lodí jez dovázi caj a kávu. Poesie 1926-1927*, publicado en 1928, realizado con letras en dos colores que construyen una imagen. También reviste una importancia singular el trabajo de László Moholy-Nagy (1895-1946), *Malerei, Photographie, Film*, de 1925. Mediante un magnífico trabajo de diseño en el que el artista ordena sus propios textos e imágenes fotográficas, incluyendo diferentes tipografías, filetes y otros signos tipográficos, plantea ideas sobre varios problemas estéticos.

Karel Teige y Konstantin Biebl, *S lodí jez dovázi caj a kávu. Poesie 1926-1927*, 1928

Por otro lado, los artistas dadaístas usaron el collage, la poesía ortofonética y experimentos tipográficos como estrategias de subversión. Desde 1919 la revista *Der Dada* mostró ejemplos de nuevas aportaciones sobre edición y tipografía. Kurt Schwitters (1987-1948) se unió al movimiento Dada en 1918 y acuñó el término *Merz*, que dio título a una de las publicaciones del grupo en Holanda. Su obra *Die Kathedrale* apareció como un número especial de esta revista *Merz* en 1920, que era accesible y barata. En ella reproduce collages y usa

el transfer litográfico para combinar palabras en varias lenguas, sin un texto formal, e imágenes de material encontrado[33]. También son destacables los trabajos de fotomontaje realizados por Heartfield para la revista *AIZ*, que aunque se alejan del formato libro constituyen un ejemplo fundamental de la utilización de los nuevos medios de impresión como elemento de lucha política y de creación artística.

Durante la década de los treinta aparecieron varios libros en el contexto del surrealismo que indican la importancia del libro como un vehículo para las ideas surrealistas y la sinergia colaborativa entre los artistas y los escritores del movimiento[34]. En los libros surrealistas, la relación que se propone entre el texto y la imagen no es mimética, sino que cada elemento se extiende sobre el otro de modo que el conjunto acabado no es un aspecto predecible de cada parte, sino una nueva síntesis[35]. Muchos de estos libros son auténticas joyas del género del libro ilustrado, pero algunos se escapan de esta corriente y son de más difícil catalogación. De hecho, es con el surrealismo cuando la pintura y la literatura comienzan a fundirse. Así, André Breton (1896-1966) había usado las letras visualmente en su primer libro *Mont de piétié* (1919); o muchos años más tarde, en 1953, editó *La clé des champs*, libro construido por artículos de periódico con una nueva tipografía

[33] STEIN. *Op. Cit*., p. 25. Schwitters trabajó con la tipografía y el collage, y él mismo maquetaba sus publicaciones. También realizó algunas obras para niños en colaboración: con Steinitz, *Los cuentos del paraíso* (1924); y *El espantapájaros* (1927), con Van Doesburg, quien a su vez había trabajado con tipografía en la edición de la revista *De Stijl*

[34] El grupo de los Surrealistas editó también diversas revistas como *Minotaure*, publicada en París, o la revista *VVV*, publicada en Nueva York, editada por David Hare en colaboración con Duchamp, Breton y Ernst (1942-44)

[35] HUBERT, Renée R. *Surrelism and the Book*, University of California Press, 1988

que formaba parte de la imagen, con texturas y materiales de todo tipo, y formas muy distintas al libro corriente.

Dentro del grupo surrealista destacan las aportaciones de Max Ernst (1891-1976) para quien el libro significó un medio ideal de expresión. Entre 1929 y 1934 realizó tres importantes libros: *La Mujer 100 cabezas* (1929), *Sueño de una niña que quiso entrar en el Carmelo* (1930) y *Una semana de bondad o los Siete Elementos capitales* (1934), en los que mediante la manipulación, recorte y collage de xilografías tomadas de revistas, generaba autenticas collage-novelas. El tercero de ellos es el más ambicioso. Contiene reproducciones de 188 collages en cinco volúmenes en rústica. Apareció como una serie entre el mes de abril y de diciembre de 1934, y apenas contiene unas pocas palabras, a modo de subversivos subtítulos o citas. Ernst basa su iconografía en una amplia variedad de fuentes, que incluyen la teoría de los sueños de Freud, la alquimia y su propia vida[36]. El libro incorpora la estructura de la semana, que separa mediante cubiertas de diferentes colores (los últimos días aparecen agrupados). Mediante los collages cuenta los azares y horrores acontecidos en la secuencia de días, y a través de sus páginas se revelan las tensiones psíquicas generadas a través de los elementos visuales fragmentados y recombinados[37]. Otro interesante trabajo, mucho más tardío, es el desarrollado en *65 Maximiliana, ou l'exercice illégal de l'astronomie*[38], editado en 1964, para el que crea gra-

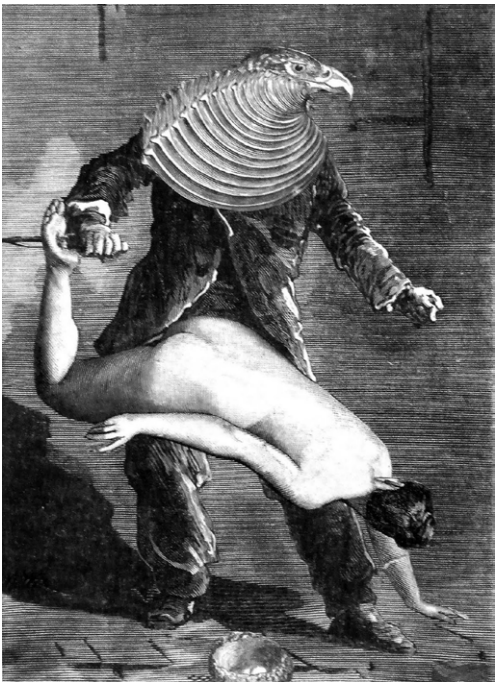
[36] STEIN. *Op. Cit.*, p. 34

[37] DUCKER. *Op. Cit.*, p. 60

[38] El título está tomado por el nombre de un cometa descubierto en 1861 por Tempel y así llamado, aunque posteriormente fue rebautizado Cybele

bados calcográficos que van acompañados de unos textos imaginarios, creados por el propio artista, a modo de pictogramas fantásticos.

Mención especial merece Marcel Duchamp (1887-1968). A partir de la noción del *Ready-Made* por él concebida, establece un nuevo género para la edición de libros artísticos: el libro objeto. Inaugura el género con *La Boîte* (1914), *La Boîte Blanche* (1914-23) y *La Boîte Verte* (1934). Esta última obra, autopublicada en 300 ejemplares, contiene un elevado número de materiales variopintos sin encuadernar, simplemente metidos en una caja: trozos de papel, fotografías, estampillas, pergaminos, partituras, sobres, etc., y también material documental, procesos de trabajo, reproducciones y otros elementos sobre su obra *Gran Verre* o La *Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915-23). Según Castleman *La Boîte Verte,*



Max Ernst, *Una semana de bondad o los Siete Elementos capitales*, 1934

> *es el modelo para los llamados libros objeto (aquellas obras del último cuarto del siglo XX que incluyen textos en contenedores*

no tradicionales) y el prototipo más válido para los libros de artista, tal y como empezaron a ser identificados después de los años cincuenta[39].

Marcel Duchamp, *La boîte verte*, 1934

En 1936 realizó otra importante aportación al mundo de la edición de libros artísticos con *La Boîte-en-Valise* (*De ou par Marcel Duchamp ou Rose Sélavy*). Según el propio Duchamp:

En lugar de pintar algo, se trata de reproducir aquellos cuadros que tanto me gustan en miniatura y a un volumen muy reducido. No sabía como hacerlo. Pensé en un libro, pero no me gustaba la idea. Entonces se me ocurrió la idea de una caja en la que estaría

[39] CASTLEMAN. *Op. Cit.*, p. 42

recogidas todas mis obras como en un museo en miniatura, un museo portátil[40].

Otra experiencia interesante fue su aportación para el catálogo de la exposición *Le Surréalisme en 1947, exposition internationale du surréalisme* que editó en 1947 la galería Maeght de París. En esta ocasión introdujo un objeto tridimensional, una reproducción volumétrica en goma de un pecho de mujer, que tituló *Prière de toucher*. Este fue uno de los primeros ejemplos de portadas no tradicionales que pronto proliferaron en revistas y libros a partir de ese momento.

Los prelibros de Munari

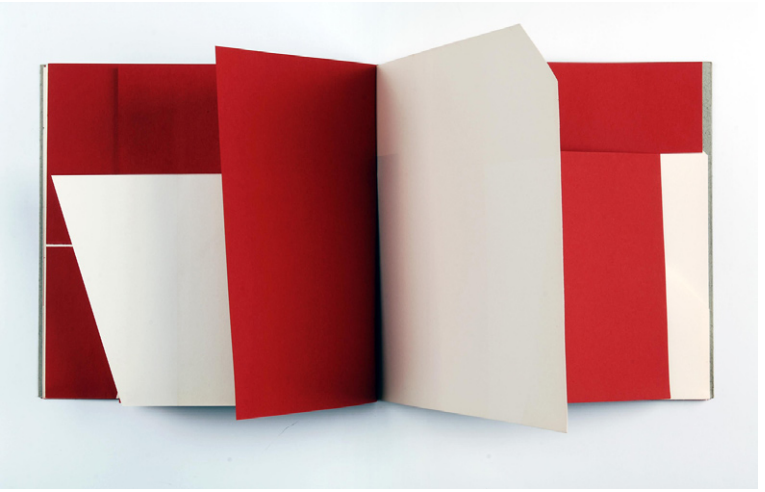
En Italia, Bruno Munari (1907-1998) comenzó a trabajar en libros desde el año 1929 y llegó a realizar más de cien. Muchos de estos trabajos son libros para niños, o prelibros, que apenas incluyen (o no lo hacen en absoluto) texto, sólo imágenes. Munari es de los pocos artistas que ha tenido una producción continuada destinada a la infancia, desde el primer libro[41] hasta los últimos trabajos de los años noventa[42]. Un ejemplo destacado es *La forchette di Munari*, de 1958, en el que en la página de la derecha aparece un tenedor

[40] Citado en *Duchamp*, Barcelona, Fundación Joan Miró, 1983. Citado a su vez en MAIRATA. *Op. Cit.*, s/p

[41] MUNARI, Bruno, TOSCANO, Giuseppe. *Aquilotto implume*. Milano, Ambrosiana, 1929

[42] MAFFEI, Giorgio. "Artisti, libri, bambini", en *Children's corner : libri d'artista per bambini / artists' books for children*, Merano Arte, 2007, pp. 24-25

gesticulando, y en la de la izquierda una palabra o una pregunta relacionada con la imagen.



Bruno Munari, *Libro illegibile*, 1953

En 1949 comenzó su serie de libros ilegibles, algunos de ellos realizados a mano por el propio artista. A partir del momento en que la abstracción fue aceptada como una forma artística, fue posible crear secuencias de abstracciones que producían curiosidad en los espectadores y que encontró pleno acceso a todas las culturas en el formato del libro, y en particular en los libros para niños[43]. Con estos trabajos, Munari suprime el papel del libro como información, elimi-

[43] CASTLEMAN. *Op. Cit.*, p. 224

nando sus características esenciales (la legibilidad). En sus propias palabras: "El libro de artista comunica por sí mismo"[44]. Algunos de estos libros contienen material impreso, pero otros son meras colecciones de hojas de papel de colores con diferentes troquelados. Los libros se convierten en objetos inútiles, libros ilegibles, pero al mismo tiempo son modelos para otros libros que pueden ser leídos en nuevas e inesperadas maneras[45].

Munari era perfectamente consciente de lo que la forma libro significaba y de su capacidad de comunicación. En sus propias palabras:

> *Mis libros comunican cualquier cosa a través de la naturaleza del papel, el espesor, la transparencia, el formato de la página, el color del papel, la textura, la suavidad o la dureza, la luz o la opacidad, la encuadernación o el plegado*[46].

En 1955 se realizó una exposición de sus libros en el MoMA que supuso una forma de reconocimiento a su innovación y a su integración de arte y diseño en el formato del libro, y por otra parte un mejor conocimiento de estas formas artísticas para toda una generación de artistas emergentes. Sus trabajos ejercieron una gran influencia en otros artistas del libro, y de un modo especial en Dieter Roth, que también trabajó en el formato del libro para niños.

---

[44] Citado por MAFFEI, Giorgio. "Libro d'artista. Instruccioni per l'uso", en MAFFEI, Giorgio y PICCIAU, Maura. *Il libro come opera d'arte. The Book as a Work of Art*. Galleria Nazionale d'arte moderna. Roma, Edizioni Corraini, 2008, p. 12

[45] MENNA, Filiberto. "Bruno Munari o la coincidenza degli opposti", en *La botte e il violino*, n° 3, 1966

[46] MUNARI, Bruno. *Pagine e dintorni*. Gallarate, Galleria d'Arte Moderna, 1991

También sobre el artista Lucio Fontana, quien en 1966 editó *Concetto spaziale*, que según Picciau[47] se debe a la relación del artista con Munari, a quien había visto a menudo, con su ideal de libros totales. Se trata de un libro dorado, encuadernado en acordeón que no contiene material impreso, sino que sobre sus brillantes páginas sólo advertimos una laceración asestada sobre ellas.

Poesía experimental

La poesía experimental supuso un nuevo impulso, especialmente a partir de 1958 con el lanzamiento de la poesía concreta por el grupo brasileño Noigandres. Estos poetas utilizaban "todos los sentidos del lector, utilizando para ello cuanta potencia expresiva pueda poseer la palabra, tanto en su significado semántico como en su representación escrita, tanto en su vertiente sonora como en su vertiente gráfica"[48]. Durante los años treinta, el poeta experimental trabaja sobre el formato de la página. Pero a partir del desarrollo de la poesía concreta, el poeta se acerca a las artes visuales. La poesía visual trata a la palabra como imagen; así la poesía se transforma en algo plástico. Con fuerte ascendencia de los poetas Mallarmé y Apollinaire, con sus caligramas, también recibieron la influencia de los poemas fonéticos dadaístas y

[47] PICCIAU, Maura. "Tra la sale e lo scaffale, oggetti inquieti", en MAFFEI y PICCIAU. *Op. Cit*., p. 19

[48] CRESPO, Ángel y GÓMEZ BEDATE, Pilar. "Situación de la poesía concreta", *Revista de cultura brasileña*, nº 5, Madrid, 1963

de las palabras en libertad futuristas. Algunos nombres destacados son los de los brasileños Décio Pignatari o Augusto Campos, o Henri Chopin, Jiri Kolar…

Del punto de encuentro entre la poesía visual y las artes surge una nueva práctica alternativa que se irá configurando hacia lo que entendemos como libro de artista. En palabras de Ulises Carrión, "los poetas concretos han sido los primeros. Ellos descubrieron las potencialidades espaciales y visuales de las páginas del libro"[49].

En este proceso tuvieron mucho que ver los artistas conceptuales, que contribuyeron a la disolución de las fronteras entre las disciplinas artísticas para considerar el arte como un todo. Algunos de ellos como Marcel Broodthaers procedían del mundo de la poesía y unen ambas disciplinas en sus libros. En España es necesario destacar la actividad del grupo Zaj a partir de 1964 y la del poeta Joan Brossa, fundador del grupo *Dau al set*, que también colaboró con artistas plásticos en la edición de libros, además de desarrollar una obra singular en el terreno de la poesía visual.

Salvando las distancias, otro movimiento que se interesó por la experimentación con la forma de las letras y las convenciones simbólicas fue el Letrismo, fundado por Isidore Isou. Muchos de los artistas de este movimiento fueron absorbidos por el Situacionismo, que también realizó edición de libros. Por ejemplo, Asger Jorn editó *Fin de Copenhague* (1957) y Guy Debord *Memories* (1958), dos libros en realidad realizados conjuntamente. En ellos se pueden ver frases

[49] Citado en ALARCÓN. *Op. Cit*., p. 86

y fragmentos de textos tomados de otros autores, mezclados con manchas, líneas, dibujos…

El neo-dada de Dieter Roth

Dieter Roth (1930-1998), tipógrafo de profesión, fue un artista polifacético, de espíritu neodadaísta e inspirado por Fluxus. De origen germanosuizo, trabajó entre Alemania, Suiza e Islandia, y su obra está caracterizada principalmente por su actividad con el libro de artista[50], actividad que le ha valido un gran reconocimiento internacional como pionero del género y su trabajo ha ejercido una notable influencia sobre otros artistas.

Su producción en libros fue la consecuencia de su trabajo experimental en diseño gráfico combinado con la poesía concreta. Su primera publicación fue una revista llamada *Spirale* producida en colaboración con Eugen Gomringer, uno de los creadores de la poesía concreta alemana, realizada sobre papel de color de gran formato que incluía xilografías y linograbados. Sus investigaciones gráficas le llevan al terreno del libro a partir de 1954, que enfoca como una forma física para su investigación estructural. Él mismo actuó como editor de sus libros. Desde 1972 estableció colaboración con Rainer y fundó en 1975 la editorial Forlag. En realidad, muchos de sus primeros libros, que habían sido editados en

[50] El mismo artista considera que sus libros son más importantes que sus cuadros o sus grabados. En una entrevista con Kees Broos en 1987. Citado por MOEGLIN-DELCROIX. *Op. Cit.*, p. 76

una tirada muy limitada, fundamentalmente por falta de dinero, fueron luego reeditados por Hansjörg Mayer en mil ejemplares, sin que esta multiplicación modificara la naturaleza de las obras.

Como Munari, Roth hizo uso de los recortes y los troqueles para superponer páginas cuyas estructuras en sus trabajos tempranos sirven para esculpir el intrincado espacio interior del libro. Las características de estas primeras obras (1954-1957), aun dirigidas a niños, presentan elementos básicos de su vocabulario posterior.

Así, en *2 Bilderbücher*[51], dos de sus primeras obras editadas, cada pasada de página genera nuevos patrones a través de las zonas recortadas. La edición contiene dos cuadernos distintos; el primero de ellos consta de una serie de hojas en papel cartulina, con motivos geométricos impresos y/o taladrados, encuadernado todo en espiral. El segundo está conformado por hojas de acetato transparente, también con recortes, alternado con hojas en blanco. Está encuadernado en una carpeta, de modo que se pueden extraer las páginas y ser reordenadas. Cuando los blancos, negros o páginas perforadas se insertan, dan un valor a lo que las precede o las sigue, o lo que se reconoce por ellas, un significado. Johanna Drucker ha dicho al respecto, que la superposición de páginas es "un reconocimiento enfático de las características estandarizadas de construcción y una concienzuda deconstrucción de la superficie plana convencional de la hoja"[52].

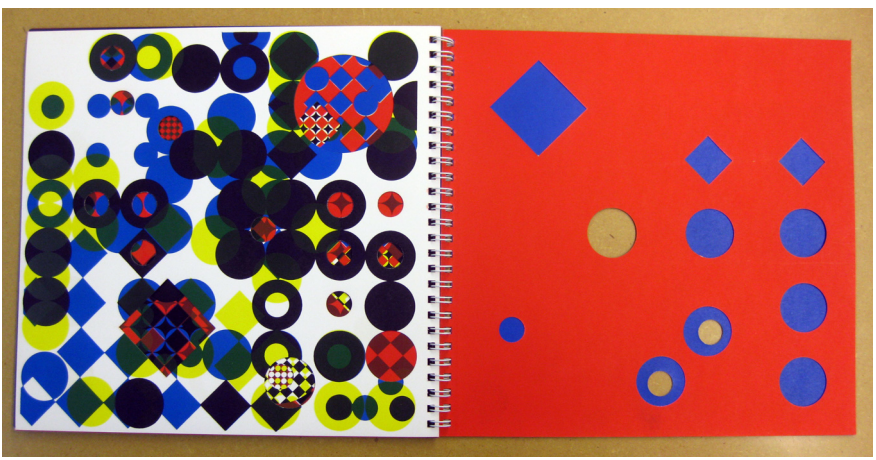
---

[51] ROTH, Dieter. *Gesammelte werke band I / Collected works volume I. 2 bilderbücher / 2 picture books* (versions of the books published by forlag ed reykjavik 1957. Edition Hansjörg mayer, Stuttgart, London, Reykjavik, 1976

[52] DRUCKER. *Op. Cit*., p. 74

En el tiempo en que hizo sus primeros libros frecuentaba, además de a Gomringer, al artista abstracto Marcel Wyss, al poeta y dramaturgo Claus Bremer, y a Daniel Spoerri, que por aquel tiempo era primer bailarín del Stadtheater de Berna. Los libros de niños le interesaban y de hecho esos libros se concibieron para un niño concreto, el hijo de Bremer. En el pensamiento de Roth:

> *Es tan sencillo, que los niños no pueden protestar. Los pones sobre ellos y dicen: 'aaaah, círculos y cuadrados'. Al menos es lo que pienso, pero no creo que los niños hayan apenas visto este libro. Ellos estarían fantásticamente aburridos*[53].



Dieter Roth, *Gesammelte werke band I. 2 bilderbücher*, (1957) 1976

[53] RIPPLINGER, Stefan. "Shit, Pudding and all the Trappings – on Dieter Roth Books", en DOBKE, Dirk, *Dieter Roth: Books + Multiples. Catalogue Raisonné*. Londres, Hansjörg Mayer, 2004, p. 127

Sus trabajos siguientes, realizados entre 1956 y 1959, continúan la exploración sobre la forma del libro iniciada con *Bilderbücher*. Tres cuadernos de estos años y otro de 1965, fueron recopilados en 1971 bajo el título de *Ideogramme*[54]. La primera parte, Bok 1956-59, incluye 3 cuadernos de 100, 70 y 44 páginas. En ellos hay hojas en blanco, otras en negro, estas últimas algunas taladradas. La mayoría contienen letras, a veces solas, otras haciendo pequeños dibujos o ideogramas, a veces también palabras en los bordes del papel, en pequeño. El primero estuvo encuadernado originalmente con espiral, mientras que los otros están agujereados como si hubieran estado en una carpeta de anillas. El último de los cuadernos no contiene letras, sólo una alternancia de hojas en blanco y negro que de vez en cuando se rompe.

El otro trabajo incluido en la recopilación es *material 2 mit den beilagen* cuya primera parte es substancialmente distinta y remite al tipo de obras que estaba realizando en 1965, mientras que la segunda parte presenta una similitud formal a estos trabajos tempranos. En la portada cita a Spoerri con una dirección postal en la parte de abajo, y su nombre y su dirección en la de arriba. En el interior, aparece un texto mecanografiado en alemán. También hay repeticiones de letras y otros juegos visuales. Finaliza con hojas pequeñas, sueltas, con agujeros laterales, que indican que ha estado encuadernado en carpeta de anillas. En la parte derecha, con una serie de puntos mecanografiados, surge algún motivo. Estos presentan sólo pequeñas variaciones con el

[54] ROTH, Dieter. *Gesammelte werke band 2. Ideogramme. Bok 1956-59. Material 2 mit den beilagen entwurf zu material 5* (Kopenhagen 1965). Stuttgart, Edition Hansjörg Mayer, 1971

anterior, de modo que si lo pasas con el dedo, puedes construir una animación.

Sus libros de 1960 y 1961, *2a* y *2b*[55], consisten en la acumulación de signos lineales tipográficos que generan una estructura a la que se van añadiendo elementos progresivamente, para ir haciendo cada vez más compleja la imagen y más tupida la red de signos, que luego, poco a poco, se va de nuevo limpiando para llegar a la misma estructura con la que empezó, pero invertida. Similares tratamientos tuvieron sus libros *4a* y *5*[56], también de 1961, en los que continua con su investigación formal mediante la acumulación progresiva de trazos geométricos.

En 1961 inaugura otro modo de producción de libros sumamente interesante en el que parte de material previamente impreso. De este año es, por ejemplo, la primera versión de *The Daily Mirror*, una recopilación de hojas del periódico cortadas en cuadrados de 2 cm y encuadernadas en forma de grueso minilibro. En la segunda versión, de 1965, el artista realiza ampliaciones de esos mismos fragmentos, generando un libro de tamaño estándar y caracteres enormes. Por último, en la versión de 1971 incluye ambas, alojando dos ejemplares de la versión pequeña en pequeños nichos recortados en la cubierta de cartón ondulado.

---

[55] ROTH, Dieter. *Gesammelte werke band 3: Bok 2a und bok 2b*: versionen der im Forlag ed., Reykjavik 1960-61. Stuttgart, Edition Hansjörg Mayer, 1971

[56] ROTH, Dieter. *Gesammelte werke band 4: Bok 4a und bok 5*: versionen der im Forlag ed., Reykjavík 1961, erschienenen bücher. Stuttgart, Edition Hansjörg Mayer, 1972

Este proceso de recuperación de material impreso se repite en otras obras, probablemente como un proceso de captura y anexión. En el libro *3a* recorta periódicos islandeses, en 1965 utiliza el *Kölner Express* de Colonia y el *Quick* de Reijavic. Como Ripplinger ha señalado, "se han convertido en libros de Roth, prisioneros de guerra, incorporados a su propio imperio"[57]. El libro *3a*[58] está compuesto por fragmentos tomados de hojas de periódico mediante repetición. Primero toma 12 páginas y las repite una y otra vez, pero de repente cambia y las páginas son otras que también vuelven a repetirse sistemáticamente. En *bok 3b* y *bok 3d*[59], el artista también ha tomado material impreso, pero en este caso, para el primero de ellos, ha utilizado hojas de cómics muy distintos (Asterix, Pato Donald, Superman, Spiderman…), taladradas con círculos, unas del derecho, otras del revés. Se trata de las hojas originales, no reimpresas, pues la textura del papel cambia de unas páginas a otras. El segundo de los libros sigue el mismo principio, pero en lugar de páginas de cómics, ha utilizado hojas de coloreables para niños reencuadernadas.

Pero sin duda el ejercicio de apropiación de material impreso más singular de la producción de Dieter Roth son las *Literatura salchicha*, realizadas entre 1961 y 1970. Durante este período coleccionó y recortó libros y revistas alemanas, las humedeció con agua, gelatina y especias,

---

[57] RIPPLINGER. *Op. Cit.*, p. 134

[58] ROTH, Dieter. *Gesammelte werke band 5: Bok 3a:* wiederkonstruktion des buches aus dem verlag Forlag ed. 1961. Stuttgart, Edition Hansjörg Mayer, 1970

[59] ROTH, Dieter. *Gesammelte werke band 7: Bok 3b und bok 3d:* rekonstruktion der im verlag Forlag ed., Reykjavík 1961, erschienenen Bücher. Stuttgart, Edition Hansjörg Mayer, 1974

Dieter Roth, *Literatura salchicha*, 1967

y "encuadernó" esta "literatura salchicha" en tripa de embutido. En una especie de diversión, el artista convierte en salchicha libros que considera molestos, como *El tambor de hojalata* de Günter Grass, la obra de Alfred Andersch, o periódicos como *Der Spiegel*[60]. Su trabajo final bajo este modelo fue con las obras completas de Hegel que embutió en 20 salchichas. El propio artista describe el proceso en una carta dirigida a Hanns Sohm, su primer coleccionista, en 1964:

> *De vez en cuando cojo libros que no soporto o de autores que quiero molestar y fabrico salchichas de unos 40 cm de longitud y 8 cm de grosor, que debería acabar como una edición de 50, con el título en el exterior, firmadas y numeradas. (…) Si usted, Sr. Tooth, sigue cuidadosamente estas instrucciones, le daré estas dos salchichas para vender y hacer rodajas y conservar y cualquier cosa que desee sin restricción. Así: (no se enfade ahora) tome una receta de un charcutero, una receta para salchichas y siga esa receta (exactamente), esto es todo lo que no sea CARNE en la receta, incluido en la masa (o como quiera que se llame)*

[60] RIPPLINGER. *Op. Cit.*, p. 134

–especias, agua, gelatina, cebollas, ajo, etc., etc., etc.; PONGALO TODO DENTRO, y entonces en lugar de la carne use las páginas de un libro[61].

Entre 1958 y 1961 realiza dos variantes de un modelo de libro[62] que remite a la fórmula de los primeros libros para niños. Se trata de dos libros idénticos, uno realizado mediante la combinación de cartulinas rojas y azules troqueladas, y el otro con cartulinas negras y blancas. En general los colores se alternan, pero hay alguna excepción. Se trata de veinticinco hojas sueltas, intercambiables, cuadradas, con troqueles en cuadrados o grupos de cuadrados o rectángulos, a través de los cuales se ven otras hojas, generándose patrones e imágenes en un juego visual próximo al op-art.

Stupidogramme[63], realizado entre 1961 y 1966, consiste también en un juego visual realizado a partir de una imagen que aparece en la portada y que es un anuncio de lo que viene. En el centro de la página aparece un rectángulo formado por una serie de once filas y once columnas de comas mecanografiadas. En cada una de las páginas derechas del libro se reproduce este esquema que está intervenido en cada una de ellas de un modo distinto, mediante garabatos que siguen las comas, hechos con lápiz, rotuladores, lápiz rojo…

---

[61] Citado en KELLEIN, Tomas. "Dieter Roth –in memoriam", DOBKE, Dirk, *Dieter Roth: Books + Multiples. Catalogue Raisonné*. Londres, Hansjörg Mayer, 2004, p. 9

[62] ROTH, Dieter. *Gesammelte werke band 8: 2 books:* rekonstruktion zweier varianten (A und B) des mappenwerkes von 1958-1961. Stuttgart, Edition Hansjörg Mayer, 1976

[63] ROTH, Dieter. *Gesammelte werke band 9: Stupidogramme:* gedruckte beispiele der handgezeichneten originalserien von 1961 bis 1966. Stuttgart, Edition Hansjörg Mayer, 1975

Otros trabajos suyos consisten en fotoversiones de cuadernos originales, como es el caso de *Snow*[64] de 1964, o *246 little clouds*[65] de 1968; o también recopilaciones de material documental suelto en una caja, como en *Copley Buch*[66], de 1965, en la que incorpora folletos, plegables, hojas sueltas, papeles de distinto tipo: cartones gruesos, papel normal, fino, vegetal, etc.

Una constante en el trabajo de Roth es que sigue reelaborando el material a partir de sus primeros libros para crear obras posteriores, todo como una parodia de su propia obra y de lo que hay alrededor de él. Este es el caso de *Kleiner Werke (1 Teil)*[67]. Este libro comienza con anotaciones y recortes o reproducciones de otros libros suyos: *Literatura salchicha*, *Daily Mirror*, *Bok 2a*, *Stupidogramme*… A continuación incluye una serie de formularios, sin rellenar, en los que el artista ha escrito una frase en su cara trasera, que son pequeñas variaciones cada una de la anterior, de modo que comienza con "ich lecke mir am arsch" y acaba con "sie lecken sich am arsch". En las últimas páginas vuelven las alusiones a otros libros, dibujos, textos y una serie de fotografías de personas de las que se ha extraído un gran óvalo recortado, de modo que apenas queda nada de la imagen.

---

[64] ROTH, Dieter. *Gesammelte werke band 11: Snow: with an introduction by the author* (fotoversion des originals von 1964). Stuttgart, Edition Hansjörg Mayer, 1970

[65] ROTH, Dieter. *Gesammelte werke band 17: 246 little clouds* (reconstruction of the book published by Something Else Press, New York, 1968). Stuttgart, Edition Hansjörg Mayer, *1976*

[66] ROTH, Dieter. *Gesammelte werke band 12: (Copley Buch):* erweiterterte version des bei der Copley Foundation, Chicago 1965, Erschienenen Buches. Stuttgart, Edition Hansjörg Mayer, 1970

[67] ROTH, Dieter. *Gesammelte werke band 18: Kleinere Werke (1 Teil):* veröffentlichtes

Pero el formato más habitual de sus trabajos desde finales de los sesenta consiste en la mezcla heterogénea de material diverso en un mismo libro. De este modo es normal encontrar escritos, poemas, material gráfico como fotografías o dibujos, esquemas, uso de papeles de distintos colores… Este es el caso, por ejemplo de *Scheisse*[68] o de *Die blaue Flut*[69].

Mención especial merece *Mundunculum*[70], en el que el artista crea unos pictogramas y con ellos escribe poemas, todo ello reproducido junto a dibujos en papel amarillo. Las imágenes que forman los pictogramas proceden de veintitrés estampas de goma que el artista dibujó entre los años 1963 y 1965, e incluyen seres u objetos importantes para el artista. Usando estos signos forma palabras y frases. En palabras del propio Roth: "Este es mi pequeño alfabeto idiota"[71].

En la línea de este trabajo está *Kleinere Werke (2 Teil)*[72], en el que hace anotaciones y referencias directas a *Mundunculum*, hace alusiones al alfabeto, reproduce un alfabeto infantil y hace otros esquemas, para

---

und bisher unveröffentlichtes aus den jahren 1953 bis 1966. Stuttgart, Edition Hansjörg Mayer, 1971

[68] ROTH, Dieter. *Gesammelte werke band 17: Scheisse: vollständinge sammlung der scheisse gedichte mit allen illustration.* Stuttgart, Edition Hansjörg Mayer, 1972

[69] ROTH, Dieter. *Gesammelte werke band 14: Die blaue Flut: reproduktionen der 1 ausgabe, mayer, Stuttgart, 1967 und der 3 originalmanuskripte markgröningen Providence Reykjavík 1966-1967*. Stuttgart, Edition Hansjörg Mayer, *1971*

[70] ROTH, Dieter. *Gesammelte werke band 16: Mundunculum:* leicht korrigierte und erweiterte version bei Dumont Scahuberg, Köln 1967, erschienenen Buches. Stuttgart, Edition Hansjörg Mayer, 1975

[71] Citado en RIPPLINGER. *Op. Cit.*, p. 141

[72] ROTH, Dieter. *Gesammelte werke band 18: Kleinere Werke (1 Teil):* veröffentlichtes und bisher unveröffentlichtes aus den jahren 1953 bis 1966. Stuttgart, Edition Hansjörg Mayer, 1971

luego aproximarse a su modelo de yuxtaposición de material diverso: reproducciones, fotos pegadas, dibujos, papeles, cómics, textos tipográficos, mecanografiados, listas, anotaciones, esquemas…

Otros trabajos singulares son los desarrollados en *1234 weiche Schnellstzeichnungen von D. Roth*[73], que como el título indica se trata de 1234 páginas con reproducciones de dibujos rápidos realizados con lápiz de grafito, prácticamente garabatos. O en *Kleinere Werke (3 Teil)*[74], en el que incluye una recopilación de material publicado y no publicado hecho entre 1972 y 1980. Llama la atención que los pliegos no han sido cortados, por lo que sería imposible mirarlo completamente sin romper estas divisiones, o conformarse con escudriñar a través de los plegados.

Como Dirk Dobke ha señalado, la única constante en la obra de Dieter Roth es el cambio y la incesante búsqueda de nuevas formas de expresión[75]. Realizó más de cien libros a lo largo de su carrera artística. Sirvan estos ejemplos para realizar una aproximación fundamental a algunos de los rasgos distintivos de una obra de una gran diversidad y que ha generado una importante influencia en otros artistas coetáneos y posteriores. Roth fue el primer artista en hacer de los libros el principal centro de atención de su obra y en comprometerse con el

---

[73] ROTH, Dieter. *Gesammelte werke band 37: 1234 weiche Schnellstzeichnungen von D. Roth*. Stuttgart, Edition Hansjörg Mayer, 1987

[74] ROTH, Dieter. *Gesammelte werke band 38: Kleinere Werke (3 Teil):* Veröffentlichtes und bisher Unveröffentlichtes aus den Jahre 1972 bis 1980. Stuttgart, Edition Hansjörg Mayer, 1980

[75] DOBKE, Dirk. *Dieter Roth in print. Artists' Books/Künstlerbücher*. Nueva York, Zucker Art Books, 2006, p. 7

libro como una obra de arte, no como una publicación o un vehículo para la expresión visual o literaria, sino como una forma en sí misma.

> *No habría manera de trasladar un libro de Dieter Roth a otro medio –la idea de los trabajos es inseparable de su forma como libros, y se reconocen a sí mismos como obras a través de su exploración de las características conceptuales y estructurales del libro*[76].

Edward Ruscha: un nuevo paradigma

Muchos especialistas, comenzando por Anne Moeglin-Delcroix, han venido a establecer el nacimiento del nuevo paradigma del libro de artista en la obra del estadounidense Edward Ruscha (n. 1937) *Twentysix Gasoline Stations*, realizada en 1962 y publicada un año más tarde. Se trata de un libro pequeño, de 18 x 14 cm, delgado, impreso en *offset* sobre papel común que contiene reproducciones de veintiséis gasolineras, tal y como el título del mismo adelanta, y como único texto una somera leyenda explicativa de cada imagen. La comprensión y utilización de la forma libro como forma fundamental de un proceso artístico ha sido lo que ha marcado un antes y un después de este libro. Este hecho, obviamente, no ha sido fruto de un proceso unitario, sino que obedece a toda una tradición e investigación precedente, y a otras paralelas, que han desembocado en este nuevo paradigma.

[76] DRUCKER. Op. Cit., p. 75

Todos los libros de Ruscha se caracterizan, según Isabelle Jameson, por tres aspectos, que los distingue del tradicional libro ilustrado: el importante papel concedido a la reproducción fotográfica sobre papel ordinario, la utilización de la forma común del libro y el papel exclusivo del artista a lo largo de la realización del libro. Y en concreto, en relación a *Twentysix Gasoline Stations*, sostiene:

> *Tenemos aquí un ejemplo de utilización minimalista de la forma del libro, jugando sobre la linealidad y la temporalidad: se deambula horizontalmente en el libro como se haría en una carretera, pasando delante de estas gasolineras. El concepto de obra de arte se encuentra pues personificado en la forma del libro, convirtiéndose éste literalmente en arte*[77].

Otro de los elementos significativos es el hecho de que la mayoría de los libros de Ruscha eran baratos, creados para circular rápido y ser abordables para una audiencia que no podría permitirse acceder al arte en los circuitos habituales de las galerías. Por otra parte, desde un punto de vista estético, los libros de Ruscha combinan la literalidad del primer Pop Art californiano con una estética fotográfica bien fundada en nociones minimalistas y secuencias repetitivas. En concreto *Twentysix Gasoline Stations* plantea un acercamiento a la fotografía bastante alejado de aquel paisaje fotográfico, altamente esteticista, que había llevado a la fotografía al status de arte[78].

---

[77] JAMESON, Isabelle. *Historia del libro de artista*. http://www.ediciondearte.info/historia-del-libro-de-artista-isabelle-jameson-traducido-por-jim-lorena/. Disponible en julio 2012

[78] DRUCKER, *Op. Cit.*, p. 76

Este primer libro es una colección de imágenes cuya función no pasa por realzar un texto, sino que se trata de una obra de arte que utiliza el lugar común de la forma códex del libro. Estas imágenes son una colección de hechos. El objetivo era priorizar el libro, no las imágenes. Es este un libro primariamente visual, conformado por fotos anodinas de gasolineras, reunidas por un artista visual, impresas cuidadosamente pero no de manera impecable, y susceptible de reimprimirse, que puede encontrarse en cualquier librería, o bolsillo, y ser comercializada como cualquier otro libro.

Edward Ruscha nació en Nebraska, en 1937, pero creció en Oklahoma City y se mudó a Los Angeles a los 18 años. Para visitar a sus padres, que lo hacía regularmente, conducía a través de la mítica Route 66. En una de estas visitas a Oklahoma tuvo un *brainstorming* en mitad de la noche para hacer un libro llamado *Twentysix Gasoline Stations*, y según él mismo ha confesado, el título vino primero, antes de las tomas de imágenes, incluso:

> *Me gusta la palabra gasoline y me gusta la cualidad de twenty-six. Si miras el libro, verás que bien funciona la tipografía –dejé todo listo antes de tomar las fotografías. No es que yo tuviera un mensaje importante sobre fotografías o gasolina, o algo de eso –quería meramente algo cohesivo*[79].

El artista tomó entre 50 y 60 fotografías de gasolineras a lo largo de la Route 66, que luego cribó para ajustarse al número del título.

---

[79] Edward Ruscha, citado en PHILLPOT, Clive. "Sixteen Books and then some". En *Edward Ruscha : editions, 1959 - 1999 : catalogue raisonné*. Minneapolis, Walker Art Center, 1999, p. 60

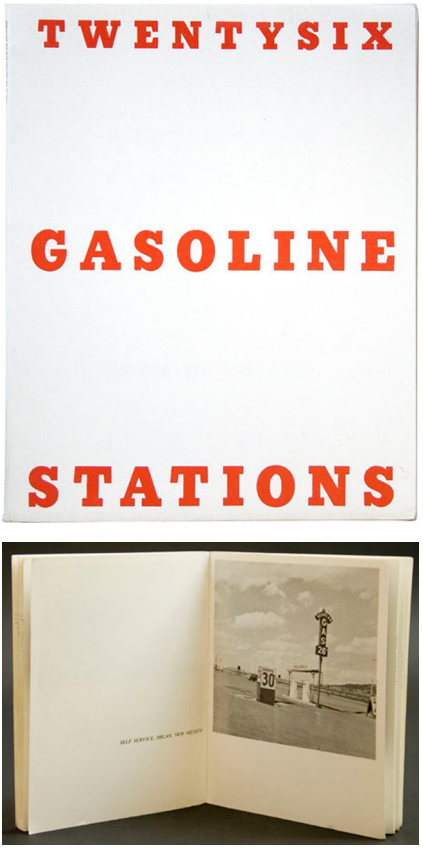
El impresor le ayudó a elegir el formato, que fue fruto del diseño, la estética, pero sobre todo de factores prácticos y económicos. En cuanto a la distribución de las imágenes, estas siguen una secuencia ligeramente irregular. Es decir, si trazamos sobre un mapa de la Route 66 las veintiséis gasolineras, encontraremos que cinco de ellas están impresas fuera de la secuencia geográfica. En 1981, el artista dijo al respecto: "Para mí no era más que una colección de imágenes y más o menos las puse en su lugar"[80]. El diseño de las páginas es también irregular: hay tres fotografías a toda página, dos páginas enfrentadas que contienen una fotografía cada una de ellas, dos con fotos pequeñas en el lado derecho y un par de variantes más, mientras que la mitad de las gasolineras aparece en formato cuadrado e impresas en la parte superior de la página de la derecha.

El libro fue autoeditado por su autor en 1963, del cual realizó una tirada de 400 ejemplares, numerados pero no firmados. Cuando se hubieron vendido, editó 1.000 más, y en 1969 otros 3.000. Al principio, la acogida del libro fue irregular. Algunas librerías no lo aceptaban. Así, el artista publicó un anuncio en *ArtForum Magazine* (1964). Sobre una imagen del libro sostenido en mano, un texto en negrita: "REJECTED / Oct. 2, 1963 by the / Library of Congress / Washington 25, D.C.". Abajo, incluía detalles para pedir el libro a National Excelsior, su compañía de autoedición.

[80] *Ibídem*

Entre 1963 y 1978 realizó un total de dieciocho libros (dos de ellos en colaboración) de estructura parecida: sin texto, fotografías en blanco y negro, tiradas largas, sin firmar ni numerar, impresos en offset… Muchos de estos libros contienen en sus títulos alusiones al número de imágenes contenidas (a veces de un modo vago: varios, algunos…). Según Phillpot[81], pudiera estar relacionado con la obra de un dibujante llamado Munro Leaf, un autor del que el propio Ruscha ha manifestado su influencia sobre su obra, que hacía libros para niños pequeños. Uno de los títulos era: *Three-and-Thirty Watchbirds*.

El segundo libro de Ruscha es *Various Small Fires*, editado en 1964. El libro incluye quince imágenes cuadradas de fuegos, impresas en la parte superior de las páginas de la derecha, todas con un tinte amarillento. Todas, excepto la última, que en lugar de un fuego, documenta un vaso de leche.



Edward Ruscha.
Twentysix Gasoline Stations. 1963

[81] *Ibídem*, p. 59

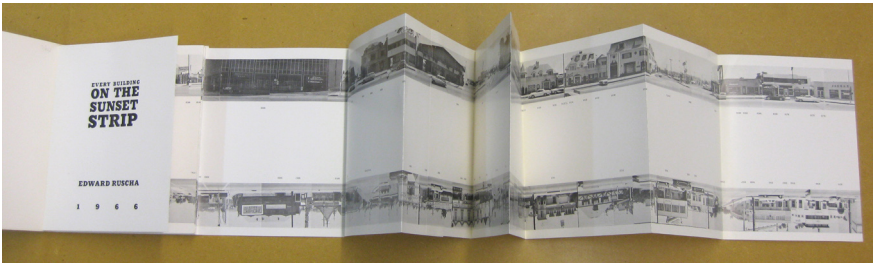
En realidad, en la página interior de título, aparece el título completo *Various Small Fires and Milk*. El artista nunca ha explicado por qué hizo este libro de pequeños fuegos y leche, aunque sí dijo que "la leche parecía hacer el libro más interesante y darle cohesión". Ruscha creía en el poder del absurdo y la paradoja, pues de modo similar, en otro libro posterior, *Nine Swimming Pools*, aparece también un vaso de bebida roto que rompe la linealidad de la secuencia.

En *Various Small Fires* llama asimismo la atención el hecho de que al final aparezca un elevado número de páginas en blanco, cuestión que se repite e incluso se excede en algunos de sus libros posteriores. En cuanto a la portada, reitera el esquema tipográfico de su primer trabajo, aunque en esta ocasión las letras están impresas en negro y todas del mismo tamaño.

En su tercer libro, *Some Los Angeles Apartments*, de 1965, se repite esta estructura tipográfica de portada, esta vez en color verde. En este libro vuelve al montaje variado de *Twentysix Gasoline Stations*. La fórmula que más se repite es la que contiene una fotografía en el lado derecho, arriba, aunque también hay otras, como dos pequeñas fotos colocadas al lado de dos grandes. Como el título indica, el libro incluye fotografías de bloques de apartamentos en Los Ángeles, un total de treinta y cuatro. El esquema netamente visual es común al de sus otras obras.

En 1966 edita uno de sus libros más conocidos y que más influencia han generado en las siguientes generaciones de artistas que han trabajado con libros. Se trata de *The Sunset Strip*, cuyo título completo incluido en la página de título interior es *Every Building on the Sunset*

Strip. La edición iba en una caja blanca, sin texto alguno, en cuyo interior se encontraba el libro con cubiertas de Mylar plateado. El interior del libro está encuadernado a modo de acordeón, mediante la unión de nueve fragmentos de papel doblados en veintisiete pasos, con una longitud total de unos ocho metros. Las imágenes que contiene recogen todos los edificios de la calle mencionada en el título en un rango de números, que van del 8024 al 9156, para los pares, y del 8101 al 9145 para los impares. Cada una de las secuencias aparece impresa en una larga fila, arriba y abajo de la página (esta última invertida), de modo que tienen absoluta autonomía. El texto contenido sólo ofrece información de los números de las casas fotografiadas y de las calles transversales que cruzan la calle principal. El reportaje fotográfico de Ruscha se hizo con una cámara motorizada en un camión de reparto, en el tiempo que le tomó conducir los dos o tres kilómetros del recorrido y volver. Sin embargo, recomponer las fotos juntas, el doblado y el pegado de las hojas impresas a mano le ocupó más de nueve meses.



Edward Ruscha. *Every Building on the Sunset Strip*. 1966

Siguiendo una progresión que va desde las fotografías estáticas de *Some Los Angeles Apartments* hacia las fotografías motorizadas de *Sunset Strip*, para su cuarto libro editado en 1967, *Thirtyfour Parking Lots in Los Angeles*, comisionó a un fotógrafo aéreo para tomar imágenes desde el aire de todas las plazas de aparcamiento que viera en el vecindario. El libro sólo contiene treinta y una fotografías, mientras que el título anuncia treinta y cuatro *parking lots*, pues incluye más de uno en algunas imágenes. En él encontramos más imágenes pareadas que en sus libros más tempranos, más a la manera de un libro de fotografía, aspecto que se ve incrementado por un mayor tamaño de la publicación. Sin embargo, la idea de libro como concepto sigue presente.

Hasta 1967, Ruscha había desarrollado un trabajo colaborativo con impresores y fotógrafos, aun cuando hizo cada libro de acuerdo con sus propias intenciones. En 1967 publicó el primer libro con colaboración en el contenido, *Royal Road Test*. La lista de autores incluía, además de a Edward Ruscha, a Mason Williams y a Patrick Blackwell. Este libro, al igual que la mayoría de los otros libros colaborativos (como son *Business Cards* y *Crackers*) es formalmente diferente de sus libros en solitario: *Royal Road Test* es más grande y está encuadernado en espiral. El libro narra una historia ilustrada de un mecanógrafo que es arrojado por la ventana de un *buick* de 1963 viajando a 90 millas por hora.

El siguiente libro en solitario de Ruscha fue *Nine Swimming Pools*, editado en 1968. Este es el título de la cubierta, pues, como viene siendo habítual en muchos de sus trabajos, en la hoja interior de título, añade *and a Broken Glass*. Como describe el título, el artista

ofrece imágenes de nueve piscinas, para finalizar con una fotografía de un vaso roto. La mayoría de estas imágenes fueron tomadas en las inmediaciones de Las Vegas.

Llama la atención que este libro contiene sesenta y cuatro páginas, en lugar de las cuarenta y ocho de que constan la mayoría de sus libros precedentes. Pero además contiene menos fotografías: sólo diez, y por primera vez, en color. Con esta proporción, la mayoría de las páginas están en blanco, repartiéndose las imágenes con predominio del color azul de las piscinas de un modo irregular, lo que genera un ritmo de aparición que crea una sensación muy distinta a la de un libro de fotografías al uso. Ruscha se ha referido a estas distribución en términos prosaicos, ya que esta era la manera más barata de imprimir fotografías en color, intentando ocupar el menor número posible de pliegos (el modo de imprimir por pliegos abarata el proceso, procediendo luego al plegado y cortado en páginas). Sin embargo, por el mismo coste, y como el mismo artista ha referido, podría haber incluido un par de imágenes más, pero el prefería que tuviera nueve piscinas y no once.

El mismo año (1968) publicó el libro colaborativo *Business Cards* con el artista Billy Al Bengston y un tercero, *Stains*, si consideramos las carpetas de ediciones limitadas como un libro. En 1969 hizo sólo un libro colaborativo, *Crackers*, derivado de un relato de Mason Williams, antes de volver a su formato regular en 1970 con dos nuevos libros en solitario, *Babycakes* y *Real State Opportunities*.

El libro *Business Cards* es menos formal en cuanto al diseño, y como en *Royal Road Test*, esta colaboración es también una historia gráfica, que cuenta cómo Ruscha y Bengston diseñan tarjetas de crédito para

otro y cómo finalmente las intercambian. Sin embargo, *Crackers*, en colaboración con Mason Williams, es una narración accesible que recuerda la versión en libro de una película muda. La historia es primordial y la mano de Ruscha es menos evidente. Sus libros colaborativos son excepciones de la práctica normal cuando trabaja solo y suelen tener más sentido del humor.

Ha de señalarse que Ruscha desarrolló una carrera paralela como pintor y como diseñador, especialmente para la revista Artforum. Abandonó este trabajo en 1969 e igualmente paró de pintar durante un par de años para rodar su primera película, *Premium*, basada en el libro *Crackers*.

En 1970 edita *Babycakes*, de nuevo en solitario. Es similar a los libros previos excepto en la portada y la encuadernación. El título completo es *Babycakes with Weights*, y conecta con el nacimiento del hijo de Ruscha en 1968. La primera imagen del libro es de *Edward Joseph Ruscha V, weighing 15 pounds, 8 ounces*. A esto le siguen veintiuna fotografías de pasteles, con sus respectivos pesos. Las fotos aparecen en la página de la derecha y varían ligeramente en tamaño, haciendo que el libro adquiera el aire de un álbum familiar. Fue publicado por Multiples, Inc, el brazo de publicaciones de la galería de Nueva York Marian Goodman.

Real Estate Opportunities es del mismo año. Su aspecto es muy similar a sus primeros trabajos tanto en el formato, como en el número de páginas, y vuelve a las tres líneas tipográficas en la portada. Se trata de fotografías sobrias, en blanco y negro, la mayoría de ellas impresas en la página derecha. Quizás sea este el último de los libros

de Ruscha que conforma el estilo de los primeros volúmenes. Aunque los tres libros en solitario que siguieron en 1971 y 1972 (*A Few Palm Trees, Records* y *Colored People*) tienen las mismas dimensiones de la mayoría de los primeros libros, tienen portadas coloreadas, tipos sin serifa en sus títulos, más páginas y contienen imágenes en tiras en las que los objetos principales de las fotografías se han extraído de sus contextos. El otro libro de 1971 es *Dutch Details*, que no se parece a ningún otro libro de Ruscha. *Dutchs Details* es un libro de un carácter marcadamente horizontal, con el lomo en la parte superior. La enfática horizontalidad refleja la respuesta de Ruscha al paisaje Holandés. Cada página alargada, salvo una, contiene seis fotografías cuadradas tomadas por el artista en puentes de Holanda, y consisten en sucesivos primeros planos (un echarse hacia atrás o un centrase en un detalle de la orilla contraria del canal). Este libro fue publicado por Octopus Foundation. Aparte de *Babycakes* es el único proyecto de Ruscha no financiado por él mismo.

Records aparece en 1971. Se trata de un libro mucho menos complejo que *Dutch Details*. Cada doble página contiene imágenes de un disco en la derecha y de su portada en la izquierda. El efecto es de cuadrados y círculos pareados. En este volumen no hay más palabras que las contenidas en las portadas de los libros, a diferencia la documentación de palabras en imágenes que hacía en los primeros trabajos.

El último de estos libros fue *Colored People*, publicado en 1972, con el que se cierra una década dedicada a la expresión artística mediante la forma del libro. Salvo por la página del título, es similar a *A Few Palm*

Trees, publicado el año anterior. Este último tiene una sólida cubierta negra sin letras, y contiene catorce fotografías de palmeras impresas en tinta negra sobre blanco, y al final dieciséis pliegos en blanco. *Colored People* tiene la portada amarilla con el título y contiene quince fotos en tiras de plantas, fundamentalmente cactus, y no aparece palabra alguna. La conexión entre la gente de color y los cactus, Ruscha la defendió así: "Hay algunas conexiones gráficas entre lo que se estereotipa como persona de color y una planta tropical…"[82].

El artista dijo en una ocasión que una vez que había ideado un formato para sus libros, sentía que podía simplemente enchufar ideas en su sistema, y opinaba que lo estaba sobre-explotando. De hecho, ha declarado que "cuando recogí *Colored People* de la imprenta, bostecé. Sólo bostecé".

Seis años después, en 1978, editó un libro más, *Hard Light*, en colaboración con Lawrence Weiner[83]. Como otros libros realizados en colaboración, se trata de un libro narrativo, distinto de los hechos en solitario. *Royal Road Test* era una falsa historia forense; *Business Cards* era una historia de intercambio de gráficos, y tanto *Crackers* como *Hard Light* estaban próximos a las fotonovelas. Aparece una frase recurrente, en más de 100 páginas de fotografías: "In the year 2000 all racecar driving will be taken by women", del mismo modo que en el libro *Crackers*, la palabra "Crackers" se repite a lo largo de más de 200 páginas.

---

[82] *Ibídem*, p. 74

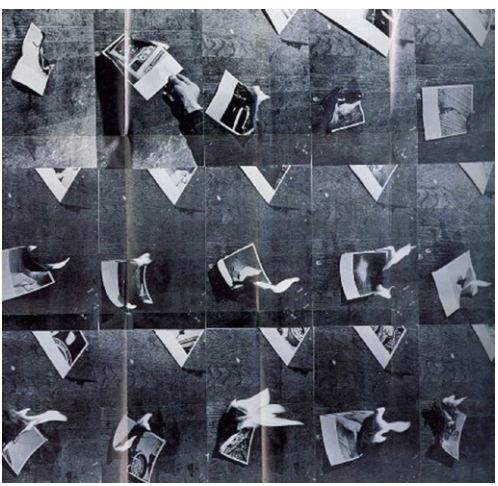
[83] Lawrence Weiner ya había publicado para entonces veintitrés libros, habiendo comenzado en 1968

Aunque el artista manifestó en 1985 que ya no hacía libros de artista, recientemente ha realizado alguna obra que, aunque lejos de convertirse en material tan influyente en toda una generación de artistas como lo fueron sus trabajos tempranos, bebe sin embargo de las mismas fuentes, e incluso en algún caso recupera material documental de esa época. El libro *Then and Now* se editó en 2008 y parte de un concepto muy similar a *Sunset Strip*, si bien en este caso la encuadernación sea distinta. En dos dobles franjas se presenta un recorrido fotográfico por las casas a ambos lados de Hollywood boulevard realizado en julio de 1973 y repetido en 2004. Cada pareja de franjas presenta los mismos espacios fotografiados con más de treinta años de diferencia, la más antigua con imágenes en blanco y negro, y la más moderna con fotografías en color. El formato de colección de imágenes es una constante en la obra de Ruscha y en muchos de los artistas que se involucraron con el libro de artista. Llega a decir: "Yo considero que mis libros son estrictamente material visual… Incluso los percibo un poco como una escultura, de alguna manera"[84].

Los libros de Edward Ruscha se venden ahora a altos precios y suelen encontrarse en las colecciones de museos. Han ejercido una importante influencia sobre otros artistas. Algunos de sus contemporáneos siguieron el estilo ruschiano del libro fotográfico, algunos de ellos con referencias directas e incluso, años después, rindiéndole homenaje.

[84] PHILLPOT. *Op. Cit.*, p. 67

Por ejemplo, el tercer libro del artista Bruce Nauman, realizado en 1969, se llama *Burning Small Fires*, y es un homenaje indirecto al libro *Various Small Fires*. Toma fotografías, *frame* a *frame*, como documentación del incendio que él provoca de una copia del libro de Ruscha, y con este material construye su propio libro. Años después, en 2003, sirve de inspiración a Jonathan Monk, que toma el libro de Nauman y también lo incendia mientras filma una película en 16 mm. El mismo Monk produjo en 2004 el libro *& Milk: Today is Just a Copy of Yesterday*, en clara alusion a *Various Small Fires and Milk*. En él, el artista parte de una imagen de un vaso que va duplicando, añadiendo cada vez más vasos, al mismo tiempo que se pierde información y el color va cambiando.



Bruce Nauman. *Burning Small Fires*. 1969

De modo similar, en 1971 se publica un pequeño libro titulado *Six Hands and a Cheese Sandwich* con contribuciones de diferentes artistas que rendían homenaje a Ruscha (Joel Fisher, Stephen Bush, John Waters, Tanja Lazetic… y el propio Ruscha).

Jonathan Monk es también el autor del libro *None of the building on Sunset Strip*, publicado en 1998. En clara alusión al libro de Ruscha,

Monk fotografió todas las calles conducentes a la importante vía de Los Ángeles. La misma referencia toma Edgar Arceneaux cuando realiza en 2003 el libro *107th Street Watts*, con la misma composición y estructura que *Every Building on the Sunset Strip*. Otro ejemplo de homenaje a Ruscha es el que ofrece Louisa Van Leer, que publica *Fifteen Pornography companies* en 2006, un libro muy similar en cuanto a su aspecto, incluso en la portada tipográfica en tres líneas. O el de Jeffrey Brouws, que en 1992 edita un libro llamado *Twenty-six Abandoned Gasoline Stations*, con idéntica tipografía que los de Ruscha, o el recientemente publicado (2010), realizado por Michael Maranda para Parasitic Ventures Press, *Twentysix Gasoline Stations, 2.0*, en el que reconstruye el libro de Ruscha a base únicamente de imágenes tomadas de Internet.

Spoerri y Vautier: en el germen

Daniel Spoerri (n. 1930), artista suizo de origen rumano, es una de las figuras centrales del arte europeo de posguerra. Como se ha dicho, había sido bailarín antes de abrazar los nuevos modos del arte conceptual y el libro de artista, campo en el que ha sido una referencia internacional.

Cuando Moeglin-Delcroix se refiere al año 1962 como el momento clave en el nacimiento de los libros de artista, uno de los hitos que destaca es la publicación de la primera edición de *Topographie Anecdotée du Hasard*, que considera como el primer libro de artista

en Francia[85]. Este libro fue realizado con ocasión de una exposición de sus *snare-pictures*[86] en una galería de París. Se trata de una especie de antología de comidas y sus restos, que incluye un mapa de localización de cada objeto en una mesa de su habitación de hotel con una descripción precisa de su topografía y los recuerdos que ese objeto evocaba en el artista, anécdotas subjetivas llenas de detalles autobiográficos. Se trata de un libro pequeño (cincuenta páginas), austero y sin imágenes, que no es un catálogo de Spoerri, ni un diario de artista ni un manifiesto, sino lo que había de denominarse un libro de artista. Unos años después aparecerá una versión en inglés, editada por *Something Else Press*, en la que se incluyen aportaciones de Robert Filliou, el traductor Emmett Williams y algunos dibujos de Topor. Existe también una edición en alemán de 1968, que incorpora intervenciones de Dieter Roth.

Según Moeglin-Delcroix, lo que hace que este libro sea un libro de artista es, en primer lugar, que es una obra en sí, realizada por iniciativa del artista y bajo su responsabilidad. Viene a cambiar las reglas habituales, pues fue editado en lugar del folleto de invitación habitual para las inauguraciones y prefigura un modelo que se hará después habitual, el libro de artista editado con ocasión de una exposición. Además se difundió gratuitamente, mediante el servicio postal, siendo esta característica (la gratuidad o el bajo precio) un ideal intrínsecamente unido al libro de artista[87].

---

[85] MOEGLIN-DELCROIX. *Op. Cit.*, p. 353

[86] El artista tomaba restos de comidas que incluían platos, vasos, cubiertos… los fijaba todos sobre una tabla a modo de mesa y los exponía en una pared

[87] MOEGLIN-DELCROIX. *Op. Cit.*, pp. 354-355

Este libro es sin lugar a dudas el más significativo e influyente de cuantos ha realizado en este ámbito artístico, si bien es necesario señalar también otros libros de su producción posterior, como *J'aime les keftedes* (1970), *The mythological travels of a modern Sir John Mandeville: being an account of the magic, meatballs, and other monkey business peculiar to the sojourn of Daniel Spoerri upon the Isle of Symi, together with divers speculations thereon* (1970), o el libro realizado junto a Joseph Beuys y Bernd Jansen, *1a gebratene Fischgräte* (1972).

Ben (Benjamin) Vautier (n. 1935), nació en Nápoles aunque ha desarrollado su carrera artística en Niza. Él es el autor del cuarto de los libros que Moeglin-Delcroix ha considerado fundamentales en el nacimiento del género del libro de artista, titulado *Moi, Ben je signe* (también llamado *Ben Dieu Art total Sa revue*). Más que un libro, se trata de una serie de hojas impresas no encuadernadas, editadas en una centena de ejemplares sin numerar ni firmar, tal y como reza en el colofón (más tarde, en 1975, se reeditaría en una edición mayor). Este libro rechaza el modelo de libro preciosista, voluntariamente limitado, motivo por el cual hace estas aclaraciones en el colofón. Se publicó para mostrar que el arte no es un dominio aparte, separado de la vida y reservado a una élite.

> *Este libro, bajo esta forma modesta, de bricolage, es en sí mismo un ejemplo de reconciliación del arte y la vida, al tiempo que un instrumento de propaganda para esparcir la idea de un arte total, sin límites*[88].

[88] *Ibídem,* p. 359

El volumen está compuesto por una serie de hojas en papel gris de carnicería en la primera edición, bajo una portada de papel de fritura, que contiene material impreso incluyendo declaraciones, manifiestos, proyectos artísticos, fragmentos de autobiografía, etc. , pero también objetos reales pegados, como un disco, una hoja de afeitar, una bolsa de papel, una etiqueta de vino, una tarjeta postal, etc.

Para este artista, que como Spoerri el año siguiente se uniría a Fluxus, la reflexión teórica no está separada de la creación artística. Así, el libro es el medio ideal de expresión del pensamiento. Pero si además introduce elementos reales, en lugar de sus reproducciones, el libro deja de ser un espacio etéreo, abstracto, separado de la vida, sino un espacio total.

Otros trabajos destacados de Ben Vautier en el territorio del libro de artista son: *Quelques Idées* (1966), *Tout N° 13A* (1966), *La Galerie de la Salle presente quelques idees et gestes de Ben: du 31 juillet 1970 a 18 heures au 15 aout 1970* (1970) o *Textes théoriques, Tracts. "C'est Idiot"* (1975).

Marcel Broodthaers: de la poesía al libro de artista

Considerado uno de los iniciadores del arte conceptual, el belga Marcel Broodthaers (1924-1976) es también uno de los padres del libro de artista. Procedente del mundo de la poesía, comienza a dedicarse a las artes plásticas a partir de 1963. Hasta ese momento había realizado

algunas colaboraciones para libros con artistas como Vandercam o Coulommier.

Si algo ha caracterizado la trayectoria con el libro de artista de Broodthaers ha sido su capacidad de hacerse con el medio y de usarlo de un modo crítico. En 1964 publica el libro *Pense-Bête*, encargándose esta vez tanto de los textos como de la parte visual. Recorta formas geométricas en papel de colores que pega sobre partes del texto que recubre, en un juego sobre el aspecto informativo del libro, bloqueando su connotación de objeto portador de conocimiento[89]. Y lo bloqueará doblemente, pues a partir de un paquete de ejemplares de *Pense-Bête*, realiza un libro-objeto, casi una escultura, en el que la propia naturaleza de su intervención anula la posibilidad de lectura del libro, puesto que los sumerge parcialmente en yeso. En palabras del propio artista:

> *El libro es el objeto que me fascina, pues es para mí el objeto de una prohibición. Mi primera proposición artística completa lleva la huella de ese maleficio*[90].

Desde ese momento, su actividad con el libro de artista en una constante de su práctica artística. En 1967 realizó un interesante trabajo a partir de *Le corbeau et le renard*, una fábula de La Fontaine. Incluye material gráfico de distinto orden, fotografías, textos tipográficos y manuscritos, etc. recogidos en una caja-libro. Otra retoma de los clásicos la supuso *Vingt ans après*, realizado en 1969 en dos volúmenes con el texto de Alejandro Dumas, a las que añade un diálogo entre el

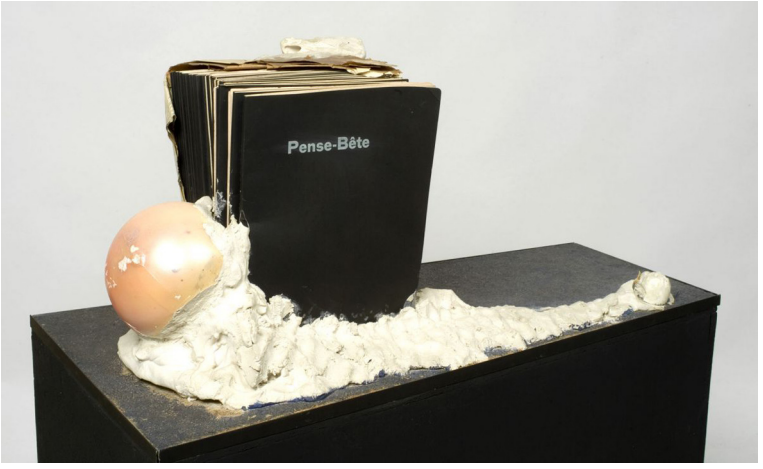
---

[89] JAMESON. *Op. Cit.*, s/p

[90] BROODTHAERS, Marcel. "*Dix mille francs* de *récompense*" según una entrevista de Irmele Leeber en *Catálogo-Catálogus*, Palais des Beaux-Arts, Bruselas, 1974

editor y el artista, que firman respectivamente cada uno de lo tomos. Ese mismo año publicó su versión de *Un coup de dés* de Mallarmé, que ya se ha comentado. Esta versión supuso un relectura de la obra no como poema, sino como imagen[91], haciendo evidente la secuencia creada por el poeta. Este libro investiga la lógica de la lectura, alterando sus convenciones. De nuevo juega con el aspecto de contenido informativo del libro.

Muchas otros libros de artista se encuentran entre su producción. Entre ellos es necesario destacar sus aportaciones en el terreno del libro de artista-catálogo de exposición. El primero de ellos realizado



Marcel Broodthaers. *Pense-Bête*. 1964

[91] No en vano este trabajo se subtitula *Image*

en 1970 para una exposición en la galería MTL de Bruselas, titulado *MTL 13/3/70-10/4/70* que incluía entre otras cosas una película, un plano y un certificado médico del artista. Cuatro años más tarde repite la fórmula en otro interesante catálogo de artista, esta vez colectivo, titulado *Un jardin d'hiver*, realizado junto a artistas como Daniel Buren, Gilbert and George, On Kawara o Richard Long[92].

Mención especial merecen un par de trabajos de 1974: *The manuscript 1833*, en el que se hace alusión directa al texto *El manuscrito hallado en una botella* de Edgar Allan Poe publicado en 1833, en una edición objetual que incluye una botella de vidrio, una hoja de texto y una caja para contenerlo todo del tipo de las cajas para vino. Y *A voyage on the North Sea*, que incluye treinta y ocho páginas sin cortar y que supone uno de los trabajos más elaborados el artista, en el que hace uso del diálogo entre producción y reproducción de imágenes. Para ello toma una imagen de una pintura al óleo que representa un barco en el mar del Norte y lo utiliza combinando reproducciones en color de esta pintura (que reconstruye mediante fragmentos que amplia y reduce) con fotografías en blanco y negro de un barco contemporáneo. Se imprimió en offset, en tres idiomas, francés, inglés y alemán, a razón de 1.000 ejemplares en cada lengua. Existen 110 ejemplares en edición de lujo (*exemplaires de tête*) que en lugar de acompañar un grabado original al uso, incorporan en este caso una película muda de cuatro minutos en 16 mm, que según el artista es "parte integral de la publicación"[93].

---

[92] ALARCÓN. *Op. Cit.*, pp. 98-99

[93] Citado en MOEGLIN-DELCROIX. *Op. Cit.*, p. 69

Otros trabajos destacados de Broodthaers son *Cahiers* (1972), con manuscritos originales y un sobre azul que contiene un billete de 100 DM; *Magie. Art et Politique*, con una carta manuscrita dirigida a Joseph Beuys; *Charles Baudelaire. Pauvre Belgique* (1974) y su libro póstumo *Atlas* (1975), que se trata de un libro minúsculo, con reproducciones en silueta de mapas de países, con referencias al imperialismo, todo ello impreso en una hoja grande y plegado.

Christian Boltanski: el libro y la vida

Christian Boltanski (n. 1944) es uno de los iniciadores del libro de artista en Francia y uno de los artistas que más energías ha dedicado a este género. Sus libros son del tipo libros inventario, en los que recopila imágenes a modo de colecciones, muchas veces de su pasado o del de otras personas. Su primer libro fue *Recherche et Présentation de tout ce qui reste de mon enfance 1944-1950*, que inaugura uno de los temas predilectos de sus libros: la infancia; este libro está introducido por un texto que plantea un cortocircuito brutal entre la infancia y la muerte. El libro está compuesto de una serie de imágenes de su entorno infantil: una clase, un niño jugando, una cama y una camisa, un trozo de jersey, un mechón de cabellos, etc. (algunas de las cuales el propio artista ha confesado que eran falsas). En realidad lo que se pone en juego es la infancia de cada cual a través de la infancia del artista, y no sólo a través de la banalidad de los recuerdos y las imágenes de la infancia, sino también a través de la banalidad de su confrontación con la muerte.

Otros libros relacionados son *Six souvenirs de jeunesse*, de 1971, o *Catalogue. Essais de reconstition de gestes efectúes par Christian Boltanski entre 1948 et 1954*, del mismo año, o *L'album photographique de Chrisitan Boltanski 1948-1956*. Otro interesante trabajo es *Saynetes comiques*, de 1975, que había venido precedido de otros trabajos similares, en los que el artista se fotografía a sí mismo ya de adulto, rememorando momentos de su infancia, tales como su primera comunión.

En otras ocasiones la recopilación de imágenes se aleja de sus propias vivencias. Uno de estos trabajos de recopilación es *20 règles et techniques utilices en 1972 par un enfant de 9 ans décrites par Christian Boltanski*, de 1975, en el que establece una lista de veinte juegos de niños ilustrados por pequeñas fotografías de gestos distintivos de las que son eliminados todos los detalles no pertinentes, como el rostro del niño. De hecho, existen varias obras realizadas entre 1973 y 1974 bajo el título genérico de *Inventario*, con una estrecha relación con la muerte, como *Inventaire des objets ayant appartenu à une femme de Bois Colombes*, de 1974, que es un catálogo exhaustivo de la ropa, los utensilios de cocina, los libros, joyas, etc., de modo que es un resumen de su vida. O *Inventaire des objets appartenant à un habitant d'Oxford précédé d'un avant-propos et suivi de quelques réponses à ma proposition*, de 1973.

Esta línea de trabajos gira hacia lo político en los años noventa y comienza una serie de trabajos relacionados con la Segunda Guerra Mundial. Un ejemplo es el libro *Classe terminale du Lycée Chases*, de 1987, en el que utiliza una fotografía de una clase de instituto judío de Viena tomadas en 1931 y amplía cada cara para hacer una galería de

páginas, una por cada rostro, en un libro de aspecto fúnebre, todo en sombras grises y negras, impresas en papel-calco. O en *La maison manquante*, de 1990, en el que investiga sobre una casa de apartamentos que fue destruida en Berlín en 1945, cerca del final de la Segunda Guerra Mundial. Boltanski investigó la historia del edificio, encontrando los nombres y contextos de los antiguos habitantes judíos. Con todo ello elaboró una caja de cartón gris y colocó en su interior todo el material de archivo recopilado: fotografías, transcripciones de conversaciones, listas, grabaciones de la ciudad, etc. Otro trabajo interesante, en este sentido, es *Diese Kinder Suchen Ihre Eltern*, sobre los niños abandonados en Alemania tras la guerra.

En su afán de llegar a más espectadores, es frecuente que las instalaciones que realiza en galerías y museos se reproduzcan en libros o catálogos de artista. En un artista que le gusta jugar con los límites de la realidad y la ficción, la idea de mezclar catálogo y obra, documento y creación, se convierte en un elemento más de reflexión sobre el formato libro como elemento de creación artística. Por ejemplo, en la exposición realizada en Londres, Eindhoven y Grenoble en 1989-90, *Reconstitution*, explora todos los grados posibles. En una caja de cartón introduce un catálogo desarrollado de la exposición, una bio-bibliografía detallada, una larga entrevista con el artista y trece libros de artista, tarjetas postales, trabajos antiguos reproducidos en facsímil, etc. Para Moeglin-Delcroix,

> *aparte de los fines artísticos personales de Boltanski, es necesario remarcar que sus intervenciones en un catálogo han cambiado de sentido y pueden contribuir a ilustrar una mutación más*

general que se ha operado en el curso de los últimos veinticinco años en la recepción y el reconocimiento de las publicaciones de artistas[94].

Christian Boltanski. *La vie impossible*. 2001

Entre sus trabajos más recientes es de destacar *La vie impossible*, de 2001, publicado con motivo de una exposición del mismo nombre en Dessau. El libro, de aspecto fotográfico, con cartulinas negras separadas

[94] MOEGLIN-DELCROIX. *Op. Cit*., p. 201

por papel vegetal en el que las fotografías están impresas y al verse por transparencia sobre la cartulina negra presenta un aspecto muy inquietante. El libro contiene imágenes y frases referidas a él escritas por otras personas, señalando cosas que recuerdan de él: era un artista muy francés… Adoraba los spaghetti…

El antilibro Fluxus

En el entorno de Fluxus, el libro, junto a las cartas postales y las cajas, fue el instrumento por excelencia que reflejó su incesante actividad. Un nuevo tipo de libro, un *antilibro*, en términos de George Maciunas (1931-1978):

> *El antilibro es uno de los mejores medios de purificar el mundo de su enfermedad burguesa, de cambiar nuestro horizonte de experiencias y de proveernos de nuevos modelos existenciales*[95].

A menudo su producción de libros pasa por la desintegración de la forma, creando cajas a lo Duchamp, y además con frecuencia la autoría ya no es única, sino que el libro de artista se transforma en una obra colectiva.

Conviene quizás recordar que Fluxus no es un movimiento, sino una formación internacional, un grupo de artistas heterogéneos con obras múltiples e interdisciplinares que partían de la idea de que cualquier persona podía ser un artista. De hecho, una de sus premisas

[95] Citado en MAFFEI. *Op. Cit*., p. 12

era el acercamiento del arte a la sociedad, a la vida, alejándose de los circuitos habituales de museos y galerías. También eliminaron toda frontera entre las artes, propiciando obras eclécticas o, como Dick Higgins las llamó, obras *intermedia*. En ese sentido, las publicaciones ocuparán una posición relevante en el quehacer del Fluxus, siendo el período más importante de producción entre 1964 y 1970, generando una importante cantidad de panfletos, libros, películas, cajas…

El origen de la actividad de Fluxus con el libro se puede fijar en 1961, cuando el artista La Monte Young (n. 1935) recopiló en *An Anthology* todo lo que había estado realizando. Es esta publicación proto-fluxus, de formato cúbico y tipografía oblicua, colaboró George Maciunas y otros poetas, artistas y músicos de Nueva York. Desde estonces, este grupo de artistas no dejó de utilizar el soporte libro para recopilar sus eventos, pero también para preparar, prolongar o repercutir sus acciones.

En 1962 se publicó un segundo tomo llamado *Fluxus*. Más tarde pensaron en realizar ediciones de objetos, que dieron lugar a una serie de anuarios, siendo el primero *Flux, Yearbox*, de 1962, al estilo de la maleta de Duchamp. En ellos recopilaban cada año objetos de varios artistas: sobres, tornillos, películas, panfletos, etc. A continuación surgieron las *Fluxboxes*, siendo la primera *Water Yam*, de 1963, el mismo año en que comenzaron a editar la revista *Preview Review*, con formato de rollo y apariencia de periódico. Dick Higgins (1938-1998) que continuaba imprimiendo sus volúmenes sin participar en las cajas, abrió una imprenta y editorial: *Something Else Press*. Con Maciunas editaron la revista *R.TVE*, revistas monográficas de artistas y las agruparon en

portfolios en forma de maletín, las *Fluxkit*. Todos estos trabajos fueron realizados mediante medios industrializados, más económicos, con la intención de democratizar el arte[96].

Fluxkit. 1964-65

A los largo de los años sesenta, la editorial *Something Else Press* publicó numerosas obras de artistas contemporáneos que ayudaron a clarificar la noción del libro de artista y satisficieron el deseo de los creadores de explorar las posibilidades artísticas del formato libro. También se editó una serie llamada *Great Bear Pamphlets*, que incluía obras de Allan Kaprow, John Cage, Claes Oldenburg, Phil Corner, Robert Filliou, Alison Knowles, Jerone Rothenburg, el grupo Zaj y otros. Estos panfletos aparecieron en color pastel, vendiéndose a 1 dólar o menos, entre 1965 y 1967.

Something Else Press publicó un paquete de tarjetas postales de Robert Filliou tituladas *Comida abundante para un pensamiento*

[96] Véase ALARCÓN. *Op. Cit.*, p. 105

estúpido (1965), encadenando la desmaterialización del objeto artístico: el comprador del libro enviaba las tarjetas impresas con frases y tonterías a los amigos, y el libro dejaba de existir. Filliou creó en 1963 el concepto de *Eternal Network*, próximo al modo de arte postal, que desde la década de los cincuenta había iniciado Ray Johnson enviando obras por correo y recibiendo obras alteradas[97].

Higgins publicó también *La serpiente de papel* de Ray Johnson, *Días por venir* de Claes Oldenburg, *Arquitectura fantástica* de Higgins y Wolf Vostell, etc., generalmente en ediciones pequeñas.

Otras piezas Fluxus destacadas son, por ejemplo, la obra de Georges Bretch *Water Yam* que consiste en una caja con tarjetas, cada una de las cuales contiene una serie de instrucciones para una o más performances. O *Grapefruit* de Yoko Ono publicada en 1964 por Wunternaum Press. Millares de ejemplares de este libro fueron apareciendo, gracias a la popularidad de Lennon. Por primera vez un libro de artista tenía acceso a un público masivo, en occidente y en Japón. O los trabajos de Per Kirkerby, *4 Flux Drinks*, de 1967; *Burglary Fluxkit*, de 1970, con las llaves de Maciunas; *Light Fluxkit*, de 1972, con bombillas de Robert Watts; o *Flux Paper Events*, de 1976, de George Maciunas.

[97] WILSON. *Op. Cit.*, pp. 12-14

Otras contribuciones

Muchos de los artistas del entorno Fluxus continuaron publicando libros de artista en los años siguientes, pero también otros artistas provenientes del *minimal*, el arte conceptual o el *land-art*. Dar cabida en este texto a todas estas aportaciones no sería posible, por lo que se ha optado por realizar una selección de artistas y de obras, que aún siendo conscientes de la imprecisión que supone fragmentar los datos y que esto traiga como consecuencia disponer de una información incompleta, la pretensión que ha guiado tal selección ha sido la de ofrecer un panorama fundamental de la fundación del género del libro de artista.

Quizás sea justo comenzar con **Lawrence Weiner** (n. 1942), un artista que ha desarrollado una intensa labor con el libro desde los años sesenta y que en 1978 elaboró *Hard Light* junto a Edward Ruscha. Su primer libro, *Statements*, de 1968, un pequeño libro de 64 páginas, encuadernado en rústica y conteniendo descripciones de proyectos, se ha convertido en uno de los libros fundacionales del libro de artista conceptual. Contiene dos partes: *General Statements* y *Specific Statements*. A través del texto orienta la práctica artística hacia la recepción de la obra. El proceso pasa por concebir la obra y luego utilizar el lenguaje para expresar cómo sería. De hecho, su obra en galería desde los años setenta consiste principalmente en inscripciones textuales y de signos en las paredes, aunque la mayoría de sus libros son obras conceptuales en sí mismas y toman variadas formas que van desde lo lingüístico hacia lo gráfico. En el año 1973,

es decir en un momento bastante temprano de su producción, el artista declaró:

Ahora que mis libros son aceptados y forman parte del mundo artístico, ha llegado el momento para mí de plantear mis cuestionamientos más allá[98].

Algunos de sus libros funcionaron también como catálogo de exposición, como *Tracce. Traces* (1970). De hecho, el propio artista ha señalado que

Una exposición en una puesta en escena no formalizada
Un libro es una puesta en escena formalizada
Ambas traen el resultado deseado:
La presentación de una realidad material
Uno camina en una exposición, uno se siente atraído al interior de un libro[99]

Otros de sus trabajos de los años setenta son *10 Works* (1971), Katalog 5/70 (1970), *Flowed* (1973), *A primer = Ein Elementarbuch* (editado en 1972 por la Documenta), *And/Or : Green as Well as Blue as Red* (1972), *Having been done at - Having been done to / Essendo stato fatto a - Essendo stato fatto a* (1972), *Having from time to time a relation to:/ Van tijd tot tijd in een relatie staan tot:* (1976), o *Regarding Inscriptions (of a sort). Hinsichtlich Inschriften (einer art)* (1978). De los años posteriores, de entre su ingente producción, se pueden destacar *Werke & Rekonstruktionen – Works & Reconstructions* (1983), *Above beyond*

[98] Citado en MOEGLIN-DELCROIX. *Op. Cit.*, p. 337
[99] WEINER, Lawrence, en *Not done! Het Kunstenaarsboek = The Artist's Book*. Imschoot, 2004, p. 71

below (1986), *Nau Em I Art Bilong Yumi* (1989), *Moi + toi & nous* (1993), *To build a square in the Rhineland* (1995, con imágenes del proceso de creación de una escultura pública), *How to touch what* (2000), *Henry the Navigator in the Sea of Sand* (2006), y un largo etcetera, que incluye obras en colaboración con Albert Mertz, o John Baldessari.

Una obra curiosa es *Towards a Theatrical Engagement, Ducks on a Pond* (1988), que es una especie de promesa teatral, una puesta en escena. Contiene estructuras, esculturas, un discurso, la función del actor, fotografías, dibujos, esquemas, etc.

Otro artista que ha desarrollado una intensa labor con el libro de artista en **Sol LeWitt** (1928-2007), con más de cuarenta libros de artista desarrollados a lo largo de su trayectoria, siendo el primero de ellos *Serial Project No. I*, en 1966. En general presentan un formato mediano, no son caros y suelen contener textos, dibujos o fotografías, resultando especialmente insistentes los libros dedicados a la exploración de formas geométricas. A menudo usa una idea o un concepto simple y lo explora en todas su posibilidades, como por ejemplo en *Brick Wall* (1977), en el que fotografía repetidamente una pared en diferentes momentos del día, registrando los cambios de la luz en la superficie, y extendiendo la dimensión temporal del trabajo en una experiencia de la lectura del libro; o en el libro *Cube* (1990), con 500 fotografías a toda página de un cubo iluminado por nueve focos combinados de distinto modo. Otros libros están compuestos por fotografías de paisajes, cielos o vistas de interior, como *Sunrise & Sunset at Praiano* (1980), en el que a través de una larga secuencia fotográfica, a razón de

cuatro por página, retrata el cielo de Praiano desde el amanecer hasta el atardecer, de este a oeste. A través de la ordenación espacial de las páginas, el artista controla el paso del lector a través del libro, en una analogía del viaje a través de este recorrido. De modo similar plantea el trabajo de 1984 *From Monteluco to Spoleto / December 1976*.

Quizás el más íntimo de sus libros sea *Autobiography*, también de 1980, en el que mediante la inclusión de nueve fotografías cuadradas por página, retrata exhaustivamente cada uno de los elementos y detalles de su entorno, sus pertenencias, presentándonos su propia vida como obra de arte y revelando su identidad personal a través de la forma libro. Las imágenes contienen materiales artísticos, sillas, lámparas, platos, ropas, etc., sin más información de su contexto. El mismo artista se considera a sí mismo como un archivista.

Resulta llamativa la secuencia fotográfica de un pequeño libro titulado *Cock Fight Dance* (1980). Las imágenes de los gallos peleando aparecen en las páginas de la derecha (en las últimas interviene un gato). Si se pasa rápido puede verse como una animación, pues las fotos tienen una corta distancia temporal entre sí.

Otro trabajo curioso es *Sol LeWitt flat ans glossy Black* (1998), un libro casi todo negro, con páginas con textura de cuero. El título, por ejemplo, está impreso en negro sobre negro brillante. En el interior sólo hay 3 páginas blancas, el resto está compuesto por formas simples negras sobre fondo negro.

En el pensamiento artístico de Sol LeWitt el libro ocupa un lugar preponderante y lo considera una vía principal de creación artística. En sus propias palabras:

> *Los libros de artista son, como cualquier otro medio, una manera de conducir ideas artísticas desde el artista al espectador/lector. Al contrario de la mayoría de otros medios está disponible para todos a un bajo precio. No necesitan un lugar especial para ser vistos. No son valiosos excepto por las ideas que contienen. Contienen el material en una secuencia que está determinada por el artista (el lector /espectador puede leer el material en cualquier otro orden pero el artista lo presenta como piensa que debería ser). Las exposiciones vienen y van pero los libros se quedan entre nosotros durante años. Son obras en sí mismos, no reproducciones de obras. Los libros son el mejor medio para muchos artistas que trabajan hoy. El material visto en las paredes de las galerías en muchos casos no puede ser visto o leído fácilmente en las paredes pero puede ser fácilmente leído en casa bajo unas condiciones menos intimidantes. Es el deseo de los artistas que sus ideas sean comprendidas por el mayor número de personas posibles. Los libros hacen que esto sea más fácil*[100].

Richard Long (n. 1945) ha desarrollado asimismo una intensa actividad en el terreno del libro de artista. Como otros artistas del *Land-art*, crea sus instalaciones efímeras en la naturaleza y las fotografía para conservarlas en libros de artista. De hecho, para sus exposiciones prefería el formato del libro de artista con ocasión de la exposición que

[100] LEWITT, Sol. en la contraportada de MAFFEI, Giorgio y DE DONNO, Emanuele. *Sol LeWitt. Artist's Books*. Mantua, Corraini Edizioni, 2010

un catálogo. Los motivos que solemos encontrar en sus libros son piedras, paisajes, montañas… Por ejemplo, en *A Walk Past Standing Stones* (1979), un pequeño libro encuadernado en acordeón, el artista incluye una serie de fotografías tomadas durante una caminata en las que se ven nueve imágenes de grandes piedras levantadas. Un par de años antes, en 1977, había realizado *A hundred Stones one mile between first and last*, que reproduce fotografías de grandes piedras. Sus primeros trabajos son de 1971, *From along a Riverbank*, y *Two sheepdogs cross in and out of the passing shadows The clouds drift over the hill with a storm*.

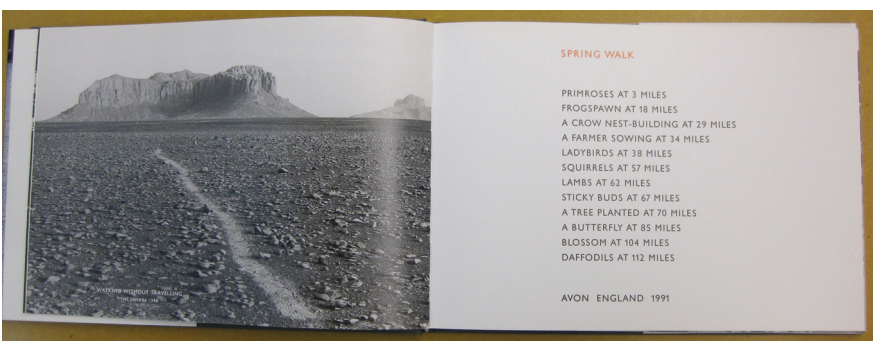
Un interesante libro que se diferencia del resto de su producción por no incluir imágenes, sólo texto, es *Planes of vision. A straignt line of sight through 360 degrees* (1983). El artista cita todo lo que ve en un radio de 360º de cada milla de su viaje y lo escribe en cada página por columnas, aprovechando el rasgo temporal que incorpora el formato del libro a su secuencia de viaje.

Muchos de sus libros se editaron con motivo de alguna de sus exposiciones, por ejemplo *Countless Stones*, de 1983, que contiene fotografías de caminos rurales, muy agrestes, con grandes piedras, realizados durante una caminata de veintiún días por el centro de Nepal, se publicó para su exposición en el Van Abbemuseum; o *Mountains and Waters*, de 1992, que incluye imágenes de intervenciones con piedras en la naturaleza, con indicaciones de lugares, distancias y días para recorrerlas, mapas y otros datos, se editó para la exposición que realizó en la galería Anthony Ollaf de Londres.

En estos libros, la secuencialidad marca el sentido del viaje, como a menudo ocurre en los trabajos de Long. No obstante, en algunos casos,

como en *Labyrint – Local Lane Walks Bristol 1990* (1991), que incluye imágenes desde un mismo punto de vista de caminos vecinales en Inglaterra, lo que le otorga sentido es la repetición, siendo su orden de lectura aleatorio.

Otros libros de Richard Long son, por ejemplo, *Inca rock / Campfire ash* (1974), *The North Woods* (1977), *Five, six, pick up sticks: seven, eight, lay them straight* (1980), *Mexico* (1982), *Kicking Stones* (1990), *Selected Walks 1979-1996* (1999), entre otros.



Richard Long. *Mountains and Waters*. 1992

Hamish Fulton (n. 1946), otro artista del *Land-art* que ha realizado libros de artista, por el contrario no interviene en el paisaje. Se limita a fotografiar algunos detalles que simbolizan la marcha y a escribir en su libreta de notas las experiencias y emociones del viaje, además de indicar el lugar, la fecha, la distancia recorrida y la duración de la

marcha[101]. Un ejemplo significativo es *Skyline Ridge* (1970), de sólo diecisiete páginas. Desde su primer trabajo en *Hollow Lane* realizado en 1971, también de escasas páginas, ha publicado un buen número de libros de artista, entre ellos: *10 views of Brockmans mount. A naturally formed hill. Near Hythe Kent England* (1973), *Nepal 1975* (1977), *Roads and Paths* (1978), *Horizon to horizon* (1983), *Ajawaan* (1987), *A twelve day walk and 84 paces* (1991), *Walking rainbow* (1999), *Shoes and boots walked by Hamish Fulton* (2003), por citar sólo algunos de ellos.

Maurizio Nannucci (n. 1939), es un artista unido al arte conceptual y al grupo Fluxus que ha trabajado en diferentes medios, y entre ellos el libro de artista. Las editoriales *Exempla* y *Archives Zona Éditions*, de los que él es fundador, editan libros de artista, Además de los suyos, ha editado libros de Lawrence Weiner, Robert Filliou, Sol LeWitt, etc. Su inicio en el mundo del libro de artista se produce a finales de los años sesenta. Uno de sus primeros trabajos es *Universum* (1969), libro con dos lomos, cerrado sobre sí mismo, encuadernado en cuero azul oscuro, y llevando cada uno de los lomos una costelación de estrellas doradas. En 1977 realiza una de sus obras más conocidas, *Sessanta Verdi naturali*, que consiste en un estudio científico y riguroso sobre la denominación de los colores industriales, partiendo del verde y extrayendo de la naturaleza todos sus matices, pues la obra contiene una gran cantidad de fotografías de detalles de plantas, todo ello impreso y

[101] SARMIENTO, José Antonio. "Libros de artistas, Gasolineras y agentes de la SS", en CORTÉS, José Miguel. *Libro de las Maravillas*. Valencia, Generalitat y Universidad, 1997, p. 32

encuadernado en acordeón. En 1982 produce un curioso libro titulado *Some Texts*, que está encuadernado de tal modo que la mayoría de las páginas no se pueden leer, puesto que está impreso, doblado, pero no cortado, en una obra que trata sobre la relación entre representación y hechos. Otros trabajos de Nannucci son *M40/1967* (1977), *Lives Here (L.H.)* (1987) o *Undisclosed recipients* (2008).

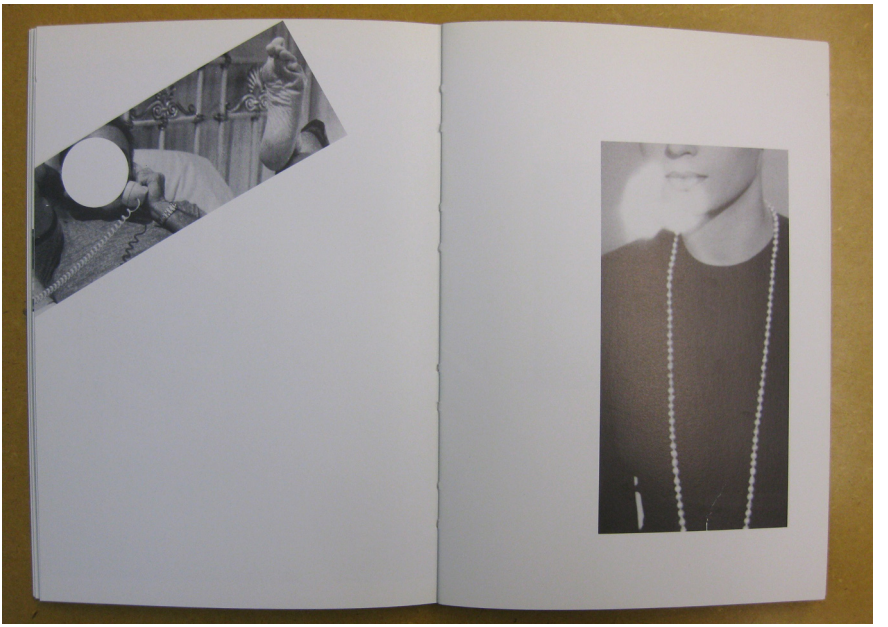
On Kawara (n. 1933), en el ámbito del arte conceptual, ha dedicado una extraordinaria atención al trabajo con el libro. Una de sus obras más conocida es *One Million Years Past – One Million Years-Future*, desarrollada en dos volúmenes. El primero lo hizo en 1969, y recoge anotados un millón de años que van desde 1969 al 998.031 a.C. recogidos en nueve columnas por página, de modo que cada línea forma una década y cada página 500 años. Diez años después hizo el segundo volumen en el que de nuevo anota las cifras de un millón de años, esta vez desde el 1969 al 1001969. Otros trabajos suyos son *I read* (1967), *I Went, I Read, I Met, Journal* (1969), o *I Am Still Alive* (1978).

El artista americano **John Baldessari** (n. 1931), ha realizado un buen número de libros de artista, comenzando en 1972 con *Ingres and other Parables*, un libro sobre un estudiante de Bellas Artes que le gusta Cézanne y hace copias de sus cuadros a través de reproducciones, pero que cuando ve un verdadero cuadro de Cézanne se decepciona. Sus trabajos en este ámbito han supuesto una parte importante de su actividad artística y han significado interesantes aportaciones a este género. Por ejemplo, el trabajo *Fable. A Sentence of Thirteen Parts (with*

Twelve Alternate Verbs) Ending in Fable, presenta una curiosa encuadernación en acordeón tanto horizontal como verticalmente, de modo que forma una cruz griega. Los dos brazos iguales están compuestos de trece fotografías de imágenes tomadas de westerns difundidos en televisión. Sobre cada una de las imágenes sobreimprime una palabra, de modo que es posible leer una frase (una "fábula") en el desplegable horizontal, pero la palabra del centro puede ser sustituida, según se desee de la lista vertical de verbos que hacen cambiar el sentido de la frase, tal y como el título avanza ("Una frase de trece partes (con doce verbos alternos) acabando en Fábula"). Pero "Fable" es, como Moeglin-Delcroix ha señalado, "más que la última palabra de una historia: un manifiesto y un programa narrativo"[102].

Baldessari muestra una gran capacidad para la manipulación de narrativas fotográficas, como muestran algunos de sus libros tempranos en formatos próximos a la fotonovela, pero de un modo singular su libro de 1988 *The Telephone Book with Pearls*. El artista extrae imágenes de películas antiguas en las que se ve un teléfono o collares con perlas. El formato de las fotos está adaptado al fragmento de la imagen que desea mostrar, y algunos rostros han sido ocultados mediante círculos blancos. El poder masculino y la objetualización femenina están presentes como estereotipos culturales, y los papeles de cada uno es parte de la historia contada.

[102] MOEGLIN-DELCROIX. *Op. Cit.*, p. 110



John Baldessari. *The Telephone Book with Pearls*. 1988

En el libro *Throwing a Ball Once to Get Three Melodies and Fifteen Chords*, de 1975, el artista hace gala de su capacidad narrativa. A lo largo de quince fotografías extraídas de una película que recoge el movimiento que desarrolla el propio artista al lanzar una bola. A estas imágenes en blanco y negro les añade tres líneas horizontales: una roja a la altura de la mano derecha, otra amarilla que pasa por la mano izquierda y una azul por los pies. Las diferentes posiciones de

estos elementos durante el movimiento aproxima o aleja estas líneas produciéndose un extraño diálogo con la fotografía.

Otros trabajos de Baldessari son *Choosing: Green Beans* (1972), *Four Events and Reactions* (1975), *Close Cropped Tales* (1981), *Lamb* (1989), *The metaphor problem again* (1999), o *This an Example of That* (2008).

Resultan también muy interesantes los trabajos de **Anette Messager** (n. 1943) en el campo del libro de artista. Messager es la pareja de Boltanski, y juntos elaboraron *Contes d'été* (1990). Esta artista ha realizado más de sesenta volúmenes pero sólo algunos han sido publicados. Uno de los primeros es *Annette Messager collectionneuse. Mes clichés* (1973), que muestra escenas de romanticismo entre enamorados fotografiadas por la artista. En general todos sus libros contienen colecciones de imágenes sobre la mujer. Por ejemplo, en *Ma Collection de proberbes Annette messager collectioneusse* (1976), reúne citas y proverbios que encontró sobre la mujer escritas con desprecio por hombres. La mayoría de sus títulos están en primera persona y tienen tintes autobiográficos. En *La femme et… Annete Messager truqueuse* (1975), trata sobre la mujer y la muerte, la mujer y la niña, la operación estética, el miedo… todo ilustrado mediante cuerpos de mujer. Otro interesante trabajo es *D'approche* (1995), incluye material manuscrito, veintisiete fotografías y lengüetas como en una agenda de teléfonos que clasifican: mis hombres de protección, mis ataques, mis amigos… El afán de coleccionar de la artista presente en sus cuadernos, álbumes y libros muestra el carácter obsesivo de su arte y su gusto por el secreto.

El artista conceptual francés **Daniel Buren** (n. 1938) ha utilizado el libro como memoria de sus instalaciones públicas, comenzando en los primeros años setenta. Uno de sus trabajos más significativos es *Halifax: 7 days - 6 placements - 7 colors / 7 jours - 6 déplacements - 7 couleurs from a work done by / d'apres un travail de Daniel Buren* (1974), en el que incluye una serie de fotografías sobre las permutaciones que realiza en edificios públicos a lo largo de siete días entre el 11 y el 17 de abril de 1973, en siete lugares. Buren entiende que la idea no puede separarse de la forma visible singular y considera las fotografías que toma de sus obras como documentos en un sentido archivista del término. Por este motivo, pese a su ingente actividad en publicaciones artísticas, se ha mostrado crítico frente al libro de artista como género que quería reivindicar el status de obra de arte por sí mismo. Una de sus obras, *D'une impression l'autre* (1983), tiene por tema el rebasamiento artístico de la función documental del libro de fotografías, a partir de la experiencia entre el original y la reproducción. Para ello incluye imágenes serigráficas a doble página de sus instalaciones con líneas monocromas, obtenidas a partir de pequeñas reproducciones fotográficas. *Répertoire* es otro interesante trabajo de 1998, encuadernado en espiral y tapas negras con tipografía en rojo, e incluido en una caja negra. En el interior se alojan pestañas para acceder a diferentes secciones dedicadas a recortes, transparencias, juegos de espejo, sin más texto que el índice todo se basa en juegos con la forma y el color, en una exploración de la forma libro en forma de catálogo.

Daniel Buren. *Répertoire*. 1998

Otros autores con substanciales aportaciones en el ámbito del libro de artista: el minimalista Joseph Kosuth, con obras como *Notebook on water 1965-1966* (1970), Stanley Brown, autor entre otros de *Steps* (1971), Mel Ramsden, que en 1970 utilizó el archivador como forma de recopilación de datos en *Index (model...)*, Jan Dibbets con sus libros a modo de cuadernos de notas de sus intervenciones en la naturaleza, como en *Roodborst Territorium / Sculptur* (1970), Robert Barry, que trabaja sobre la transmisión invisible de las ondas y la capacidad de

las palabras para transmitir conceptos, como en *It is... It isn't...* (1972), Douglas Huebler, uno de los primeros artistas conceptuales en incluir fotografías en sus libros, como en *Location piece #2* (1970), Hans-Peter Feldman que entre los años 1968 y 1974 editó pequeños fascículos sin título ni texto (con imágenes de periódicos, de álbumes de familia, etc.), Vito Acconci, con sus libros sobre sus eventos, como *Behavior fields...Notes on the development of a show* (1973), James Lee Byars autor entre otros de *The Black Book* (1971) o *100,000 minutes, or the Big Sample of Byars, or ½ an Autobiography, or the First Paper of Philosophy* (1969), Ulises Carrión, con libros como *Arguments* (1973) o *Looking for poetry / Tras la poesía* (1973), y que fundó la editorial *Other Books and so*. para editar libros de artistas, Hanne Darboven que en 1973 realizó *El Lissitzky (K. Und pangeometrie)*, Alex Hollweg con su *Brickwall* de 1973, Susan Lacy que en 1972 utiliza la forma libro en su dimensión de espacio exterior-público e interior-íntimo en su trabajo *Rape*, en el que es necesario romper un adhesivo que contiene esta palabra para acceder al interior en una singular metáfora de una violación, A. R. Penck que en 1976 publicó *Ich bin ein Buch Kaufe mich jetzt*, Michael Snow con el influyente trabajo *Cover to cover* (1975), en el que rompe la dirección convencional de lectura del libro …

Sin duda podrían haberse mencionado otros muchos artistas, pues son muchos los que han incluido el libro en su actividad artística, a veces con una notable presencia en el conjunto de sus producciones. Sin embargo no cabe duda de que los artistas citados han representado una importante referencia en la construcción del género de los libros de artista, por su dedicación, sus aportaciones y la influencia que han

generado sobre otros artistas que se han adentrado posteriormente en este dominio artístico, y su contribución ha resultado fundamental para la categorización del libro de artista.

Muchos de estos artistas han proseguido realizando libros de artista en los años siguientes e incluso hasta el momento actual. A ellos se han sumado un ingente número de nuevos artistas que han decidido explorar las posibilidades artísticas de la forma libro y que, a partir del germen sembrado en los años sesenta y setenta por los iniciadores del género, han encontrado una fórmula artística que se separa o que complementa sus trabajos en galerías y museos, pues actualmente muchas de las ediciones de libros de artista se generan en el entorno de los centros de arte.

Cada año numerosas exposiciones se consagran a los libros de artista, a su conocimiento y puesta en valor, lo que prueba el interés creciente por este género. En ellas participan cientos de artistas, pues desde las grandes figuras internacionales contemporáneas como Damien Hirst, Marina Abramovich, Pipilotti Rist, Jonathan Monk, etc., hasta los jóvenes artistas del mañana que se encuentran formándose en las facultades de Bellas Artes, se han interesado por un género en expansión, que aún no conoce sus límites y que sigue ofreciendo un campo de exploración excepcional para la puesta en obra del trabajo artístico contemporáneo y su difusión.

El origen del libro de artista en España

Tras los precedentes de algunas publicaciones de libros ilustrados que podría remontarse hasta Goya y sus ediciones, el verdadero salto al libro de artista como múltiple democrático en España surge de la actividad artística del grupo Zaj. La fecha que ha sido comúnmente adoptada para el nacimiento del libro de artista en España ha sido 1967, cinco años después de la fecha que Moeglin-Delcroix señala como el inicio del libro de artista internacional. En 1967 se editan dos obras pioneras, *El viaje a Argel* de Juan Hidalgo, y *La caída del avión en terreno baldío* de José Luis Castillejo, dos publicaciones Zaj[103]. Zaj se había fundado en 1964 por tres músicos: Ramón Barce, Juan Hidalgo y Walter Marchetti, con un ámbito de actividad artística del entorno Fluxus.

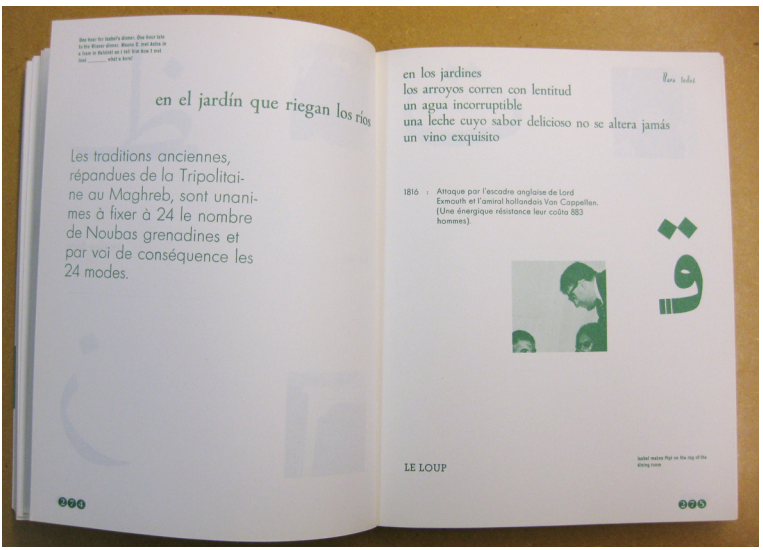
Juan Hidalgo (n. 1927) es el autor de *El viaje a Argel*, un libro de quinientas páginas impreso en verde, con montaje de Walter Marchetti. Como otros libros de la época, el libro comienza de modo directo, sin la más breve introducción o explicación. Su contenido incluye fotografías de inspiración árabe, que en realidad son fragmentos de una serie de fotografías de grupo, y algunos textos en español, italiano, inglés, árabe y otras lenguas, en un conjunto que es en parte un poema concreto, y en parte una composición musical. Las zonas blancas representan la

[103] RODRÍGUEZ NÚÑEZ, José Arturo. "Cuando nos enamoramos, comenzamos a imaginar; y cuando comenzamos a imaginar, nos enamoramos". En *Hojeando… Cuatro décadas de libros y revistas de artista en España*. Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2008, p. 19

censura franquista mientras evocan el concepto de silencio de John Cage. Como Catherine Coleman ha referido:

> *es un relato no discursivo y que usa el ideograma como base sintáctica de nuevas experiencias. La secuencia de narración e imágenes lo hace un libro muy especial*[104].

Juan Hidalgo viajó a Argel por invitación de José Luis Castillejo, se llevó en su equipaje un *Corán* y tres cuadernos, entregándole a su



Juan Hidalgo. *El viaje a Argel*. 1967

[104] COLEMAN, Catherine. "El libro de artista en España", en *Libros de artistas*. Madrid. Ministerio de Cultura. Dirección general de bellas artes, archivos y bibliotecas, 1982, p. 39

llegada uno a Castillejo y otro a su esposa para que escribieran en ellos lo que quisieran mientras él estuviera allí (dos meses). En ese tiempo interpretó junto a Castillejo para todo el cuerpo diplomático una obra musical, que le dio pie para componer *El viaje a Argel*, a partir de versículos del *Corán*, documentos, fragmentos de fotos del concierto, y textos de los cuadernos.

Otra obra fundamental de este artista es *De Juan Hidalgo (1961-1971)*, editado en 1971 y en el que recoge lo que el artista denomina "Etcéteras" - que él mismo define como Documentos públicos- una serie de escritos producidos a lo largo de esa década. *De Juan Hidalgo 2 (1971-1981)*, continuaba con los siguientes diez años y finalmente en *De Juan Hidalgo (1961-1991)* se recogen todos sus etcéteras escritos durante treinta años.

Walter Marchetti (n. 1931) dentro del grupo Zaj también editó, en 1968, el libro *Arpocrate sedujo sul solo*, o lo que es lo mismo, según reza en la primera página, "Principios básicos de la composición, de su técnica, de los días de la semana favorables para componer, del almacenamiento y tratamiento de las ideas y de los 48 tipos fundamentales de composición" (recordemos que la obra de Marchetti se centra fundamentalmente en la música concreta). Contiene textos, esquemas, repeticiones de palabras…

José Luis Castillejo (n. 1930), además de diplomático, artista y literato, ha sido un teórico de la escritura. En *The book of eighteen letters* (1972), por ejemplo, utilizó la repetición y la paginación para conseguir una lectura alternativa; las letras se colocan en líneas continuas dando la sensación de una palabra que se va desarrollando a lo largo

del libro. Siempre le interesó explorar una nueva escritura alejada de la palabra hablada, pero basada en el signo desnudo escrito. El artista ha referido al respecto que

> *en definitiva, no podemos, aunque quisiéramos quedarnos en el lenguaje o en la escritura que "tenemos". Tendríamos que seguir donde empezamos y donde terminamos. Y como no sabemos dónde exactamente empezamos y dónde terminamos, hemos de seguir donde no sabemos. Pero ahí es donde debemos estar*[105].

Del mismo modo, en *The book of i's* (1969), la letra domina el espacio gráfico de la página, ocupando el centro óptico de la misma, es decir, ligeramente por encima del centro geométrico y algo descentrada. Esta letra i aparece impresa únicamente cuando la palabra para el número de la página correspondiente (en inglés) lleva una i; si no, la página se queda en blanco. También existe una versión en disco de vinilo, en el que el artista realiza una lectura poética, en la que todo el tiempo pronuncia una y otra vez "i". Para Castillejo, lo escrito hace el libro:

> *En mis libros suelo partir de una letra o letras y busco después de qué pueden ser signos, de qué procesos, de qué variaciones, etc.; he descubierto que lo más importante es que los signos escritos sean signos de ellos mismos (particular) y de escritura (general)*[106].

---

[105] CASTILLEJO, José Luis. Citado en http://elaguilaediciones.wordpress.com/2006/11/24/la-escritura-no-escrita-jose-luis-castillejo/. Disponible en julio de 2012

[106] Citado en SARMIENTO. *Op. Cit*., p. 36

En su primer e influyente libro *La caída del avión en terreno baldío* (1967), el artista generó una autobiografía ficticia llena de textos, palabras sueltas, citas, poemas visuales y frases que destruyen la sintaxis convencional, y permiten al lector la posibilidad de ordenar su propio libro.

Junto a Juan Hidalgo participó en los cuadernos *Great Bear Panphlets* que editó la casa editorial de Higgins *Something Else Press*, ligada a las publicaciones Fluxus en Nueva York. Un ejemplo es *A Zaj Sampler (A Great Bear Pamphlet)*, publicado en 1967.

Isidoro Valcárcel Medina (n. 1937) es un artista conceptual que también se interesó por la exploración del libro de artista. Su primer libro fue *Secuencias*, editado en 1969, y que participó en una exposición del mismo título en Segovia. En 1970 publicó sobre acetatos transparentes un largo poema fonético, sin título, cuyas palabras carecen de significado y que, según el propio artista, es un libro sobre el idioma castellano:

> *El que la mayoría de sus palabras no pertenezcan al acervo de esta lengua no significa nada en contra del principio. Si bien algunos grupos de letras incumplen ciertas reglas en su construcción, he procurado que nunca resulten imposibles para la prosodia castellana. La fonética ha sido el móvil fundamental para la construcción de las palabras. Igualmente la sintaxis de los renglones le ha estado sometida. La grafía ha sido la segunda razón que justifica la concreta composición de los vocablos*[107].

[107] Citado en SARMIENTO, José Antonio. *La otra escritura: La poesía experimental española, 1960-1973*. Universidad de Castilla-La Mancha, 1990. p. 36

Uno de sus trabajos más interesantes es *El libro de los relojes*, publicado en 1974. Mediante el formato de caja con hojas sueltas, se reproducen trescientas sesenta y cinco fotografías de relojes públicos de Madrid que tomó a lo largo de todo un año, a razón de una por día. Otro interesante trabajo del mismo año es *12 ejercicios de medición*, que reproduce diversos recorridos que el artista desarrolló en Córdoba entre el 27 y el 30 de noviembre.

Isidoro Valcárcel. *(Sin título).* 1970

Un lugar destacado merece Antoni Muntadas (n. 1942), que junto a Alberto Corazón se plantean en 1972 *Documento I* y *Documento II* a través de una convocatoria por correo en la línea del Mail Art iniciado

por Ray Johnson. En 1978 realiza *On Subjectivity*, que a modo de documentación de una actuación efímera, explora las reacciones ante una misma imagen de cinco participantes de varios países.

Uno de sus trabajos más destacados es *Panem et circenses* (1993), un libro sencillo e impactante con fotografías pequeñas de foros romanos, estadios de fútbol, conciertos, mítines… En la portada y en la contraportada incluye algunas palabras determinantes como *Studium*, *circus*, *politics*… A través de las páginas del libro se plantea una reflexión sobre la necesidad del hombre de reunirse y sus consecuencias adversas.

La mayoría de las veces estos libros pioneros fueron consecuencia de un trabajo de autoedición de los propios artistas (Isidoro Valcárcel, José Luis Castillejo, Francisco Pino) o de un colectivo, como es el caso del singular conjunto editado entre 1972-1973 por Carles Ameller, Carles Camps, Xavier Franquesa, Jordi P. Grau, Santiago Pau, Salvador Saura y Francesc Torres[108]. Durante los años ochenta se aprecia una transformación en los catálogos que acompañan las exposiciones, movida en gran parte por la extensión de trabajos de corte conceptual que participaban de las corrientes internacionales. Poco a poco aparecieron proyectos editoriales, galerísticos e institucionales, que vinieron a consolidar el género del libro de artista en nuestro país y que han perfilado el escenario actual en el que cada año se publica una notable cantidad de trabajos artísticos en formato libro con una importante proyección.

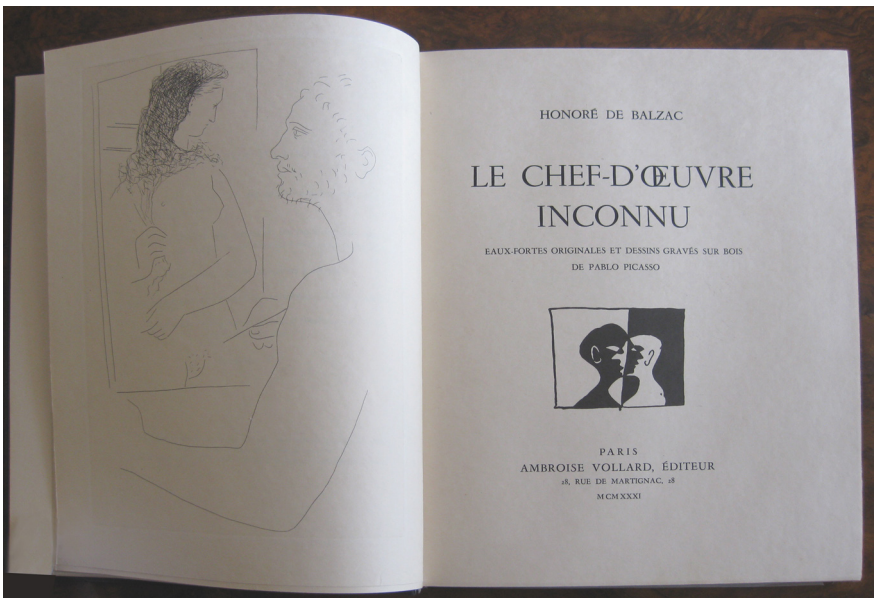
[108] *Ibídem*, p. 23

Capítulo 4:

TREINTA Y UN LIBROS DE ARTISTA
CATÁLOGO

1. Pablo Picasso
Le chef d'oeuvre inconnu
1931
Ambroise Vollard Éditeur
33,2 x 25,7 cm
Ejemplar 2/65
Cortesía de Yolanda Ochando. Obra gráfica

Estamos ante el primer gran libro de Picasso. En 1926, el marchante y editor de libros ilustrados Ambroise Vollard encargó a Picasso que ilustrara *La obra maestra desconocida*, de Honoré de Balzac. Este trabajo interesó al artista más que otros encargos previos pues la historia que se narra versa sobre un artista llamado Frenhofer que dedicó su vida a lograr la perfección en la pintura de la belleza femenina, pero terminó produciendo un complejo conjunto de líneas, casi irreconocible. Vollard tomó varios grabados ya hechos por Picasso, la mayoría sobre el tema del pintor y la modelo, y uno de ellos refleja a un artista inmerso en la ejecución de un complejo haz de líneas, tal y como narra el texto. La edición consta de trece aguafuertes originales y sesenta y siete dibujos, con una edición de 240 ejemplares, de los cuales 65 están firmados por el autor. Uno de los grabados, titulado *Tabla de aguafuertes*, presenta una especie de resumen de todos los demás, con pequeñas reproducciones de los mismos, como si de una narración secuenciada se tratara.



HONORÉ DE BALZAC

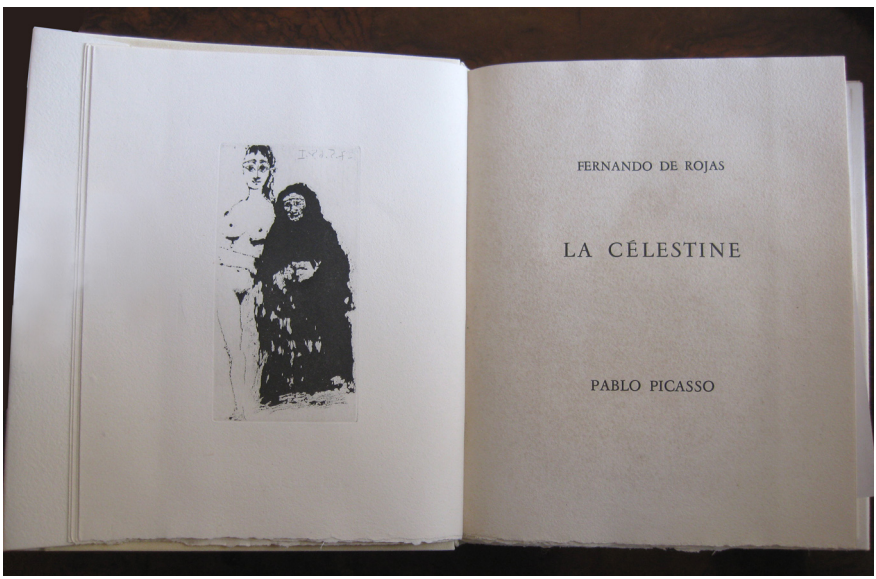
LE CHEF-D'ŒUVRE INCONNU

EAUX-FORTES ORIGINALES ET DESSINS GRAVÉS SUR BOIS DE PABLO PICASSO

PARIS
AMBROISE VOLLARD, ÉDITEUR
28, RUE DE MARTIGNAC, 28
M CM XXXI

2. Pablo Picasso
La Célestine
1971
Atelier Crommeliynck
23,4 x 18,7 cm
Ejemplar 81/350
Cortesía de Yolanda Ochando. Obra gráfica

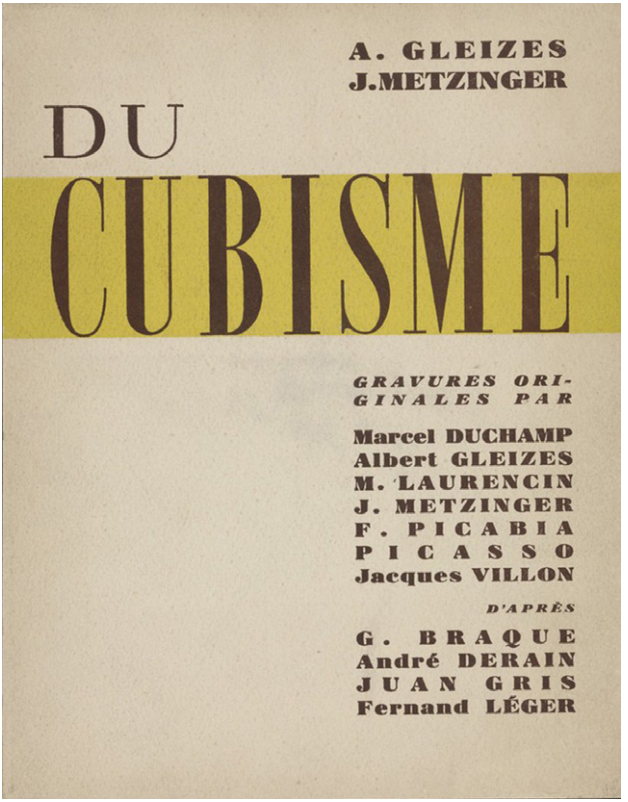
La Celestina es la última gran obra de Picasso en el terreno del libro de artista. Picasso preparó sesenta y seis grabados para ilustrar la obra de Fernando de Rojas, la mayoría de ellos mediante la técnica del aguatinta al azúcar, pero también aguafuertes, aguatintas, punta seca, etc., todo un compendio de técnicas que son una muestra de la gran riqueza de recursos que poseía Picasso. Los personajes que el artista crea no se ajustan de manera explícita a la novela, pero sí remiten a la España del Siglo de Oro, en una visión cercana a los trabajos relacionados con los mosqueteros que estaba realizando en sus pinturas tardías, incluyendo escenas con meretrices y alcahuetas. La edición fue de 350 ejemplares firmados todos por el artista. Los impresores, los hermanos Crommeliynck, realizaron también algunas impresiones que reúnen todos los grabados, en una singular composición de gran formato.


FERNANDO DE ROJAS
LA CÉLESTINE
PABLO PICASSO

3. M. Duchamp, A. Gleizes, M. Laurencin, J. Metzinger, F. Picabia, P. Picasso, J. Villon, G. Braque, A. Derain, J. Gris, F. Léger
Du cubisme
1947
Compagnie Française des Arts Graphiques
27 x 22 cm
Ejemplar 237/400
Cortesía de Yolanda Ochando. Obra gráfica

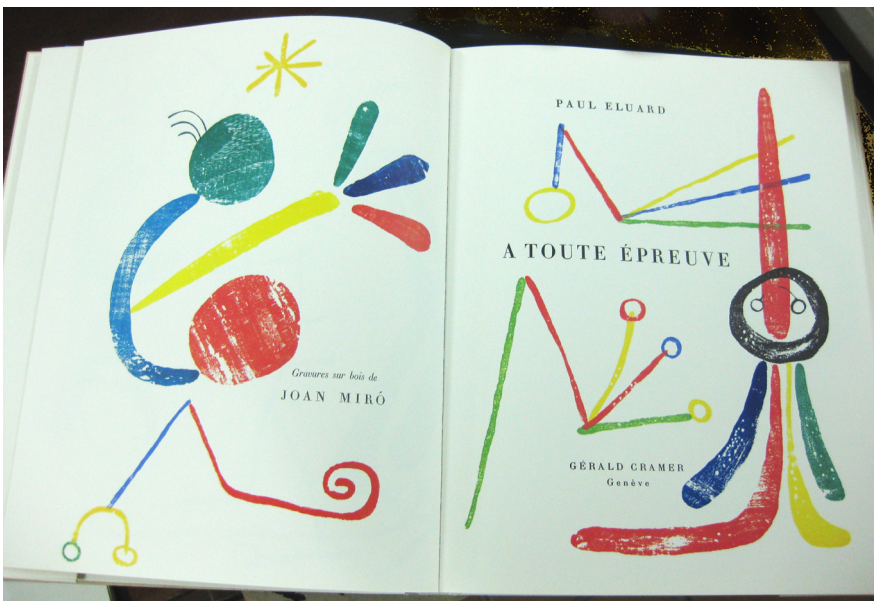
El estudio teórico de Albert Gleizes (1881-1953) y Jean Metzinger (1883-1956), escrito en 1912, y que se ha convertido en un clásico sobre el tema, viene acompañado en esta reedición por obras de importantes artistas, entre otros de Braque y Picasso, los inventores del estilo. Algunos de los autores aportan gráfica original: Marcel Duchamp, Albert Gleizes, Marie Laurencin, Jean Metzinger, Francis Picabia, Pablo Picasso, Jacques Villon. En otros casos se trata de obra "d'après": Georges Braque, André Derain, Juan Gris, Fernand Léger. Picasso incorpora un grabado que data de la época, 1914-1915. También destaca, por ser una obra muy temprana, la aportación de Picabia, de 1907, o la de Marcel Duchamp, por su rareza.

Gleizes y Metzinger se habían aproximado a los nuevos postulados estéticos del cubismo, a través de Jacob y Apollinaire. Se conocieron en 1910, y desde entonces siguieron una trayectoria muy próxima, confrontando sus trabajos y sus posiciones, y fueron en gran medida responsables de la difusión del cubismo.


A. GLEIZES
J.METZINGER
DU
CUBISME
GRAVURES ORIGINALES PAR
Marcel DUCHAMP
Albert GLEIZES
M. LAURENCIN
J. METZINGER
F. PICABIA
PICASSO
Jacques VILLON
D'APRÈS
G. BRAQUE
André DERAIN
JUAN GRIS
Fernand LÉGER

4. Joan Miró / Paul Éluard
À toute épreuve
1958
Gérard Cramer
31,4 x 21 cm
Ejemplar 75/130
Colección Particular

Sin duda uno de los más exquisitos libros surgidos de la colaboración de un poeta y un artista. Este trabajo fue auspiciado por el editor suizo Gérard Cramer que jugó un importante papel. Paul Éluard, además de crear los textos, planificó la tipografía, los cambios de escala en los tipos y la intensidad de la tinta. Miró se encargó del montaje de las páginas, además de crear, con la ayuda de Enric Tormo, doscientos treinta y tres bloques para ochenta xilografías, que requirieron cuarenta y dos mil pasadas por la prensa. Estas xilografías fueron talladas, pero muchos bloques incluían también adiciones tales como cables de hierro y trozos de madera encontrados en playas o bosques, incluso de la fábrica de muebles de la familia de Miró. El proyecto se inició en 1947 y tomó más de diez años a sus protagonistas su realización, dándose el caso que el poeta Éluard murió antes de que el libro estuviera terminado.


Gravures sur bois de
JOAN MIRÓ
PAUL ELUARD
A TOUTE ÉPREUVE
GÉRALD CRAMER
Genève

5. Joan Miró / Rafael Alberti
Maravillas con variaciones acrósticas en el jardín de Miró
1975
Polígrafa
54 x 39 cm
Ejemplar 798/1800
Colección Particular

La extensa dedicación de Joan Miró al arte del libro ilustrado le llevó a colaborar con diversos poetas. En este caso, Rafael Alberti desarrolló una serie de juegos a partir del nombre de Miró para generar colecciones de palabras y poemas visuales. Por ejemplo:

M*iró*
I*nicial*
R*asgo*
O*jipájaro*

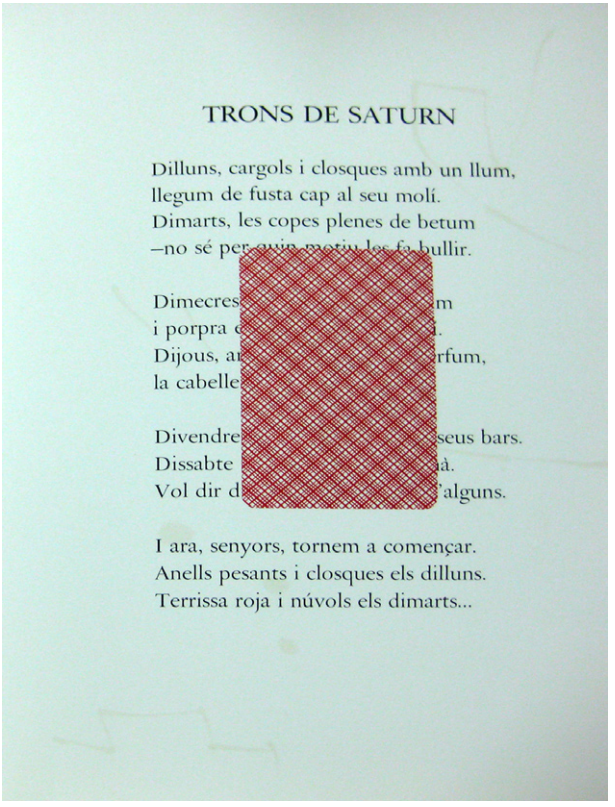
Y, puesto que en el título se hace referencia al jardín de Miró, en el texto abundan los nombres de flores: jazmín, lirio, magnolia, narciso…

El artista preparó veinte litografías con su particular imaginario que combinan de manera extraordinaria los trazos de barra con los de pincel y con pulverizados, en una auténtica explosión de forma y de color.

Rafael Alberti
MARAVILLAS CON VARIACIONES ACROSTICAS EN EL JARDIN DE MIRÓ
LITOGRAFIAS DE JOAN MIRÓ
EDICIONES POLIGRAFA, S.A.- BARCELONA, 1975

6. Joan Miró, Joan Brossa, Joan Prats
Tres Joans
1978
Polígrafa
54 x 39 cm
Ejemplar 154/500
Colección Particular

El grupo ADLAN es el nexo por el que estos tres Joans comienzan a relacionarse a partir de la posguerra española. Joan Prats había sido uno de los fundadores del grupo y actuaba como dinamizador artístico. Joan Brossa (1919-1998), más adelante participó en la fundación del grupo seminal Dau al Set. Brossa realizó multitud de actividades artísticas, siendo la edición de libros una de las más importantes. Su actividad como poeta, dramaturgo, poeta visual y artista, le ha permitido también realizar obras en colaboración con otros artistas, como en este caso. En este trabajo de homenaje, Brossa elabora poemas en catalán, de diferente índole, a los que agrega elementos, tales como un naipe o un sello de uso legal. La aportación de Miró consistió en una serie de dibujos originales inéditos, creados expresamente para la ocasión. Los primeros 99 ejemplares contenían, además, un aguafuerte original del artista.



TRONS DE SATURN

Dilluns, cargols i closques amb un llum,
llegum de fusta cap al seu molí.
Dimarts, les copes plenes de betum
–no sé per quin motiu les fa bullir.

Dimecres m
i porpra
Dijous, a rfum,
la cabelle

Divendre seus bars.
Dissabte à.
Vol dir d 'alguns.

I ara, senyors, tornem a començar.
Anells pesants i closques els dilluns.
Terrissa roja i núvols els dimarts...

7. Antoni Tapies / Joan Brossa
Nocturn matinal
1970
Polígrafa
47 x 34 cm
Ejemplar 296/1100
Colección Particular

Este es otro de los trabajos de Joan Brossa en colaboración para un libro de artista. Antoni Tàpies (1923-2012) participó en el grupo Dau al Set con Brossa y su trayectoria en el dominio de la obra gráfica ocupa un lugar destacado, por su magnitud y por su calidad. Tàpies se interesó por los libros ilustrados desde casi el principio de su carrera, constando de unos cien títulos en su haber.

La pareja Tàpies-Brossa realizó varios libros de artista siendo el primero de ellos *El pà a la barca*, de 1963, en 1965 *Novel-la* con una poesía biográfica de Brossa y treinta y una litografías de Tàpies, o en 1969 *Frègoli*, con nueve litografías.

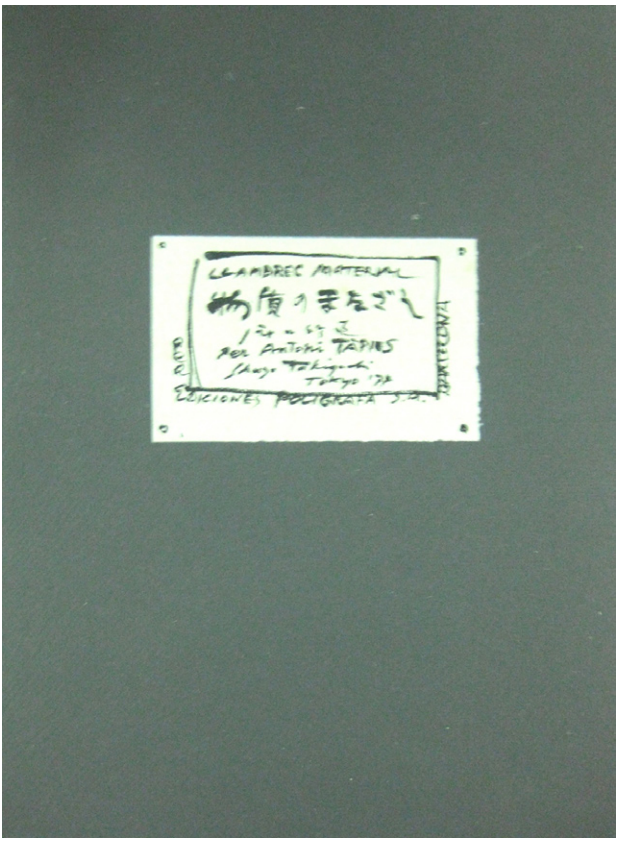
En *Nocturn matinal* Tàpies incluye siete litografías, algunas de gran tamaño, y algunas enriquecidas mediante serigrafía, y Brossa poemas visuales. Las cubiertas en arpillera y el estuche fueron también ilustrados por el artista, y los ejemplares de cabecera incluían además un aguafuerte original.

8. Antoni Tapies / Shuzo Takiguchi
Llambrec material
1975
Polígrafa
47,5 x 35,5 cm
Ejemplar 119/500
Colección Particular

Este ejemplar es uno de los 125 libros de edición especial sobre papel de estraza catalán de la serie. Contiene poemas manuscritos en japonés del poeta Shuzo Takiguchi (con traducción al inglés, francés y catalán) y doce litografías de Tapies, tres de ellas a doble página.

Muchos de los trabajos de Tàpies, también en los libros, se basan en las cualidades expresivas de los materiales, mediante el uso de papeles muy texturados (*Petrificada petrificante*, 1978), arrugados (*Novel-la*, 1965), o arañados (*Llul-Tàpies*, 1985). Una de las principales características de este trabajo reside en la materialidad que le otorga la cualidad matérica del papel de estraza, y la combinación de los signos caligráficos de los textos con los plásticos de las litografías.

Tàpies trabajó junto a poetas, filósofos, escritores, para crear magníficos conjuntos gráficos. Otros trabajos tempranos son *Ça suit son cours* (1975), con Edmon Jabés; o *Air* (1971), con du Bouchet.

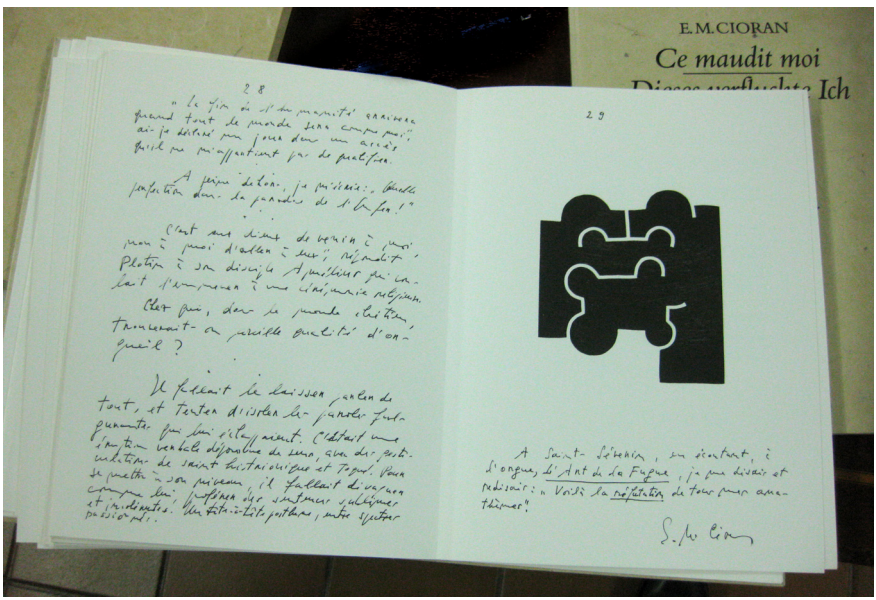

LLAMBREC MATERIAL
物質のまなざし
per Antoni TÀPIES
Tokyo '74
EDICIONES POLIGRAFA S.A.

9. Eduardo Chillida / E.M. Cioran
Ce Maudit Moi
1983
Erker- Presse, St. Gallen, San Sebastián
33,5 x 25 cm
Ejemplar 101/150
Colección Particular

La carrera de Eduardo Chillida (1924-2002) como ilustrador de libros se inicia en 1966 con *Le Chemin des divins*, en colaboración con el poeta André Frénaud, en el que se incluyen nueve aguafuertes y nueve poemas. Esta trayectoria se prolonga hasta *Aromas* (2000), con cinco aguafuertes, tres xilografías y dos serigrafías con relieve.

Ha colaborado con diversos autores, filósofos, pensadores y poetas como Jorge Guillén, Martin Heidegger, Jorge Semprún o Joan Brossa.

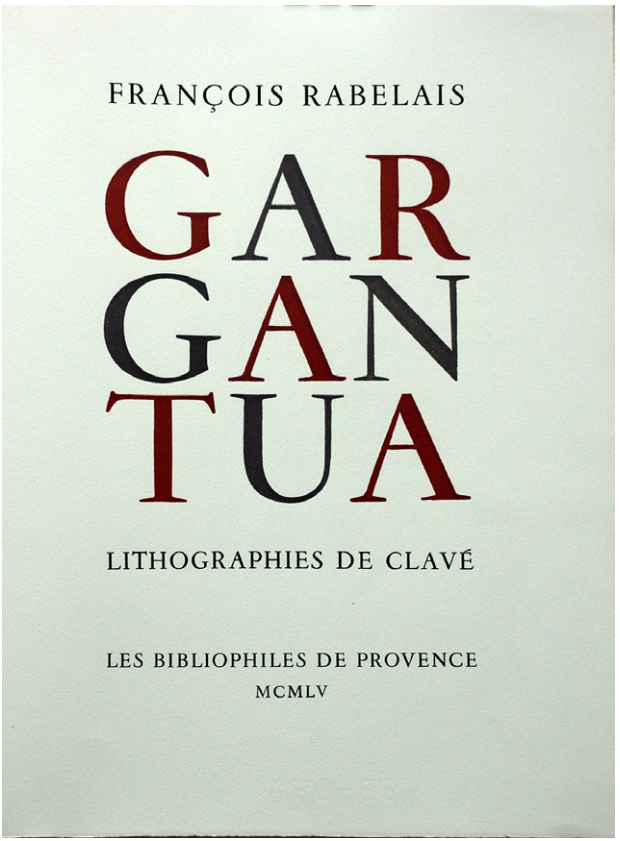
En este trabajo, el artista preparó tres xilografías, cuatro aguafuertes y una punta seca, que acompañaban el texto manuscrito del escritor y filósofo franco-rumano Emil M. Cioran. En un tomo extra se recoge la versión tipográfica del texto en alemán y francés, y en un disco de vinilo la voz del autor leyendo dicho texto, en un conjunto singular que viene precedido de un gofrado de Chillida en la portada del libro principal.


E.M.CIORAN
Ce maudit moi
Ich

10. Antoni Clavé / François Rabelais
Gargantua
1955
Les Bibliophiles de Provence
42 x 32 cm
Ejemplar 198/200
Colección Particular

Antoni Clavé (1913-2005) ha sido un artista que ha destacado en múltiples disciplinas artísticas, pero de manera especial en el mundo de la obra gráfica, terreno en el que ha hecho importantes aportaciones. Dentro de este campo, ha prestado una singular atención al libro ilustrado. Este trabajo temprano fue iniciado en 1951 y completado en 1955. Este libro, por su temática, le llevó a familiarizarse con la iconografía medieval, que fue desarrollando en sus series de trabajos posteriores, en un camino progresivo hacia la abstracción que caracteriza la obra más conocida de Clavé.

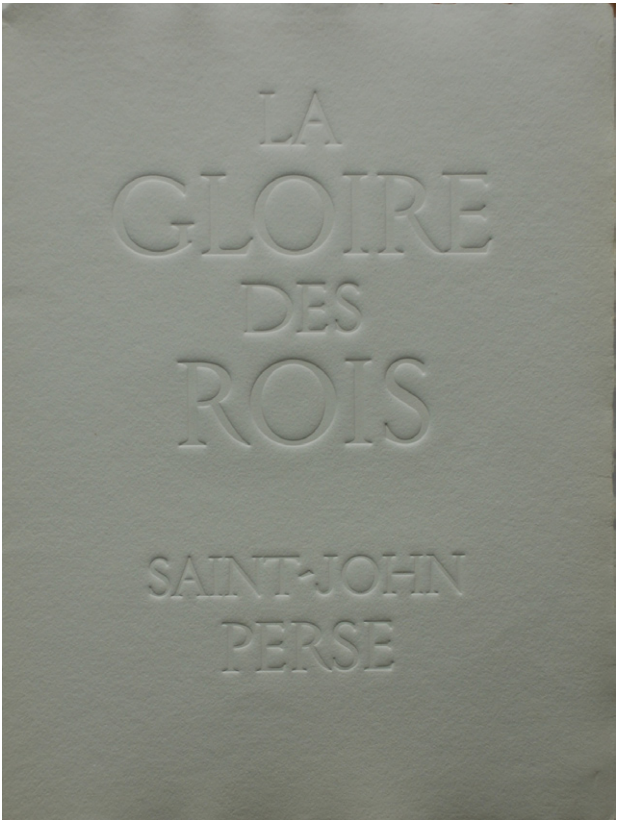
Para ilustrar este clásico de Rabelais, Clavé preparó sesenta y una litografías originales en color, de las cuales quince van a toda página y cuatro a doble página, y el resto se combinan magistralmente con el texto. La edición incluye también letras de cabecera y otros motivos ornamentales.


FRANÇOIS RABELAIS
GARGANTUA
LITHOGRAPHIES DE CLAVÉ
LES BIBLIOPHILES DE PROVENCE
MCMLV

11. Antoni Clavé / Saint-John Perse
La Gloire des Rois
1977
Les Bibliophiles de Provence
49 x 37,8 cm
Ejemplar XIV/XLV
Colección Particular

Concebido y realizado entre 1974 y 1976, este extraordinario trabajo de Clavé consta de doce grabados al carborundo, de los cuales cinco están estampados a doble página, todos exentos con respecto al texto. Comprenden impresiones en seco, o gofrados, combinados con impresiones con tinta y collages. El texto está dividido en cinco partes: Récitation à l'éloge d'une reine - amitié du prince - Histoire du régent - Chanson du présomptif – Berceuse, cada una precedida de un gofrado con el título y otros grafismos.

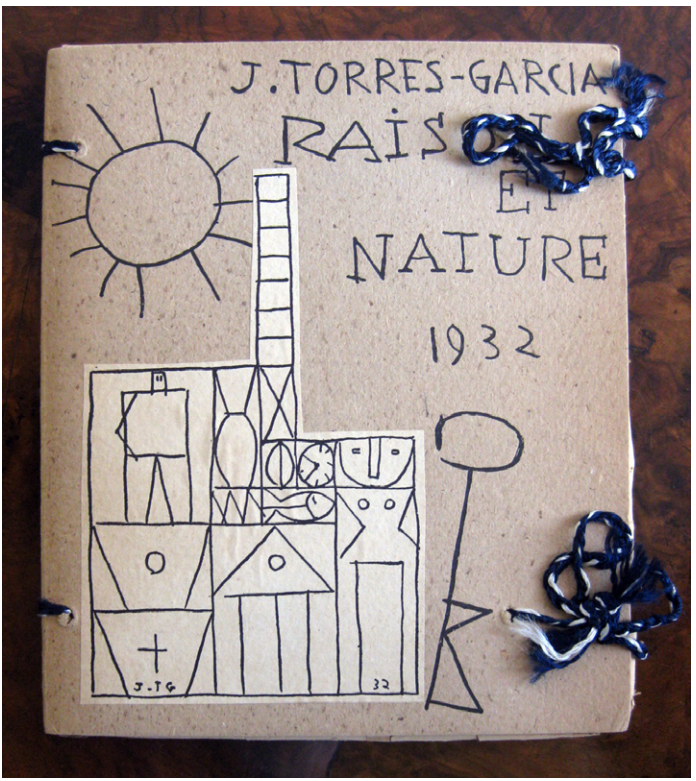
Existen varias ediciones sobre distintos tipos de papel, todas limitadas, en este caso, sobre papel hecho a mano del molino Richard de Bas.


LA
GLOIRE
DES
ROIS
SAINT-JOHN
PERSE

12. Joaquín Torres García
Raison et Nature
1932
IMAN
22 x 18 cm
Cortesía de Yolanda Ochando. Obra gráfica

El artista uruguayo Joaquín Torres García (1874-1949), realizó en 1932 este trabajo, que incluye cuarenta y cinco láminas, con textos manuscritos en francés y dibujos, todo creación del artista. De todo ello se realizó una edición facsimilar en 1954 en Montevideo. La originalidad de la propuesta se remata con la cubierta, realizada en una bolsa de tela que contiene una carpeta con las hojas sueltas.

Además de un buen número de libros teóricos, tales como *Estructura* (1935) o *Metafísica de la prehistoria indoamericana* (1939), el artista realizó otros trabajos de índole estética en el dominio del libro, trabajos de los que se ocupó tanto de los textos como de las imágenes, y de los que existen ediciones facsímiles, como por ejemplo *Foi* (1930), *La tradición del hombre abstracto (Doctrina constructivista)* (1938), o *La regla abstracta* (1946).


J.TORRES-GARCIA
NATURE
1932
J.TG
32

13. Jean Arp
Le Voilier dans la Forêt
1957
Louis Broder
18 x 15,5 cm
Ejemplar P/A V/V
Cortesía de Yolanda Ochando. Obra gráfica

Este volumen constituyó la quinta entrega de la colección *Miroir du poète*. Jean Arp (1887-1966) ilustró con siete xilografías, una de ellas en la portada, sus propios poemas. A modo de ejemplo el titulado *En cygnes scellés*, comienza así:

Sobre una cima frágil
reposa un espejo sin playa.
¿Qué hacer del aire
cuando muere el águila?

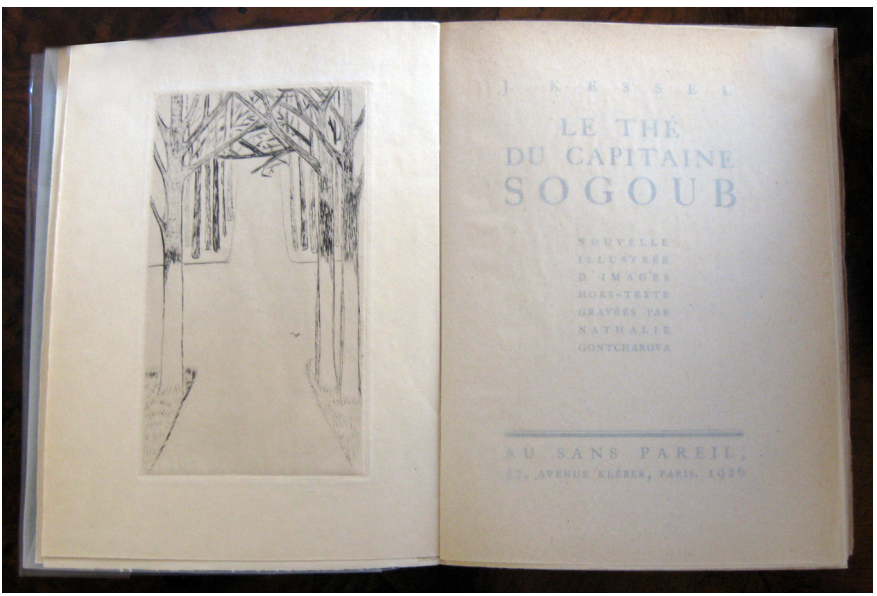
Arp ilustró numerosos libros, algunos con textos del también dadaísta Tzara, por ejemplo *Ving-cinq poèmes* (1918), con doce xilografías, otros de otros autores, como *Configurations* (1945), de Grabrielle Buffet-Picabia, alguno en colaboración con su esposa Sophie Tauber, como *Le Siège de l'air. Poèmes 1915-1945* (1946), hasta el trabajo tardío titulado *Arp* (1965), de Gaston Puel, con cuatro linograbados del artista.

La edición incluye también un poema de Paul Éluard, *À Jean Arp*.

JEAN ARP
Le voilier dans la forêt

14. Nathalie Gontcharova / Joseph Kessel
Le Thé du Capitaine Sogoub
1926
Au Sans Pareil
19,2 x 15 cm
Ejemplar 70/80 (1260)
Cortesía de Yolanda Ochando. Obra gráfica

Tras su etapa en Rusia, donde produjo libros en el entorno del futurismo ruso, Gontcharova (1881-1962) se instaló en Suiza y más tarde en París. Allí realizó ilustraciones con obra gráfica original para diversos libros. Para ilustrar esta obra de Kessel, preparó seis puntas secas, impresas fuera del texto, de delicada belleza. Este ejemplar pertenece a una serie especial de 80 libros que se editó sobre papel Japón.
Otros libros ilustrados de Gontcharova son, por ejemplo, *Gorod: Stikhi* (1920), de Alexander Rubakin, *L'Art décoratif théâtral Moderne*, junto a Larionov (1919), o *Conte de Tsar Saltan et de Son Fils le Glorieux et Puissant Prince Gvidon Saltanovitch*, de Puskin (1921), para el que realizó cuarenta y ocho litografías.

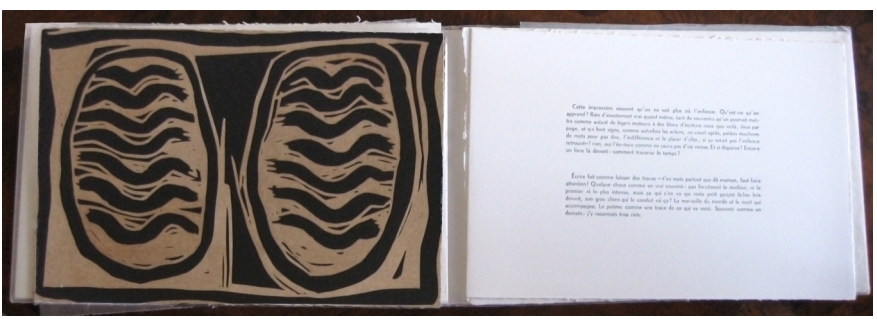

J. KESSEL
LE THÉ
DU CAPITAINE
SOGOUB
NOUVELLE
ILLUSTRÉE
D'IMAGES
HORS-TEXTE
GRAVÉES PAR
NATHALIE
GONTCHAROVA
AU SANS PAREIL,
37, AVENUE KLÉBER, PARIS. 1926

15. Joan Hernández Pijuan / James Sacré
Un P'tit garÇon je sais plus
2004
Bernard-Gabriel Lafabrie
17 x 26,5 cm
Ejemplar 43/72
Cortesía de Yolanda Ochando. Obra gráfica

Hernández Pijoan (1931-2005) desarrolló una importante labor en la edición de obra gráfica. Para ilustrar este libro, firmado por ambos autores, el artista realizó seis linograbados con motivos abstractos impresos con tinta negra sobre aguada de nogalina. El escritor aporta una serie de anotaciones de su infancia en el campo, como por ejemplo: *El poema como una huella de lo que va a venir. Recuerdo como un mañana: yo lo no reconocía.*

Hernández Pijoan ha escrito sobre el papel de la gráfica contemporánea:

> *Y es este sentido, estas nuevas aportaciones, este hacer grabado desde y para el grabado lo que debe y puede quitarle esa imagen y ese olor tan característico de anticuario para mantenerlo en el lugar de modernidad que como a toda realización artística puede corresponderle.*



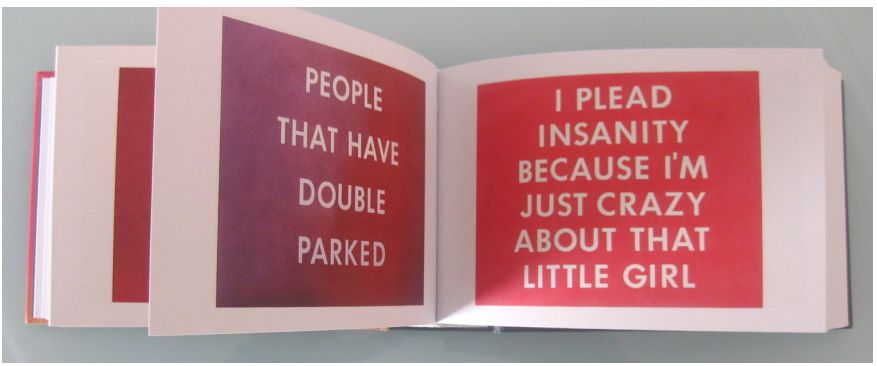
16. Edward Ruscha
They Called her Styrene
2000
London, Phaidon
12,3 x 18,5 cm
Colección Particular

Este libro editado en 2000, se desmarca de su época más decisiva e influyente con el libro de artista, entre 1962 y 1972, pero recopila trabajos realizados a lo largo del amplio período existente entre 1962 y 1999, es decir, algunas de las imágenes que componen este libro se realizaron al mismo tiempo que sus más significativos libros.

Este libro está formado por casi seiscientas imágenes con palabras, un rasgo distintivo en la producción pictórica del artista que no había sido recogido en otro libro, y que a modo de colección nos ofrece en esta especie de álbum cuasicronológico. Las palabras aparecen estrechamente unidas, página a página, creando un nuevo objeto de arte en sí mismo. El resultado es una especie de novela sin argumento, una serie de palabras ajenas a todo sentido narrativo.

A veces se trata de palabras sueltas: "Lisp", "great", "mud", etc., o frases tales como "Hollywood is a verb", "Wazza problem?", "People that have double parked", etc., muchas de ellas no exentas de ironía y tomadas de su entorno. Al final del libro, el artista comenta que

> *A veces las palabras encontradas son las más puras porque no tienen nada que ver contigo. Yo tomo las cosas como las encuentro. Muchas de esas cosas vienen del ruido de la vida diaria.*


PEOPLE
THAT HAVE
DOUBLE
PARKED
I PLEAD
INSANITY
BECAUSE I'M
JUST CRAZY
ABOUT THAT
LITTLE GIRL

17. Dieter Roth
Inserate/Advertisements
2009
Edizione Periferia
20,5 x 11,5 cm
Colección Particular

Entre el 17 de marzo de 1971 y el 15 de septiembre de 1972, Dieter Roth publicó una serie de aforismos en la sección de anuncios de un periódico local, gratuito, llamado *Anzeiger Stadt Luzern und Umgebung,* que luego darían lugar a la edición de su libro *Das Tanenmeer,* en 1973. El artista comentó, más tarde, que esas páginas de anuncios eran "tan brutales, eran como gigantescos desguaces. Así que pensé que sólo pondría una pequeña lágrima sobre ellos".

Roth envió una lista manuscrita de aforismos a su amiga Erica Ebinger en Lucerna, y esta a su vez los remitía al periódico con la indicación de no corregir sus extrañas ortografías y gramáticas. Estos aforismos estaban muchas veces encadenados, por ejemplo, la frase del 16 de febrero de 1972 fue: "Incluso si algunas cosas y muchas cosas persisten –la mayoría de las cosas pasan"; y el día 18: "Incluso si algunas cosas, sí, la mayoría de las cosas pasan –la mayoría de las cosas persisten". Estas frases aparecían firmadas con un escueto D.R., y llegaron a publicarse ciento catorce de las doscientas cuarenta y ocho que se intentaron, antes de que el contrato fuera cancelado por el periódico.

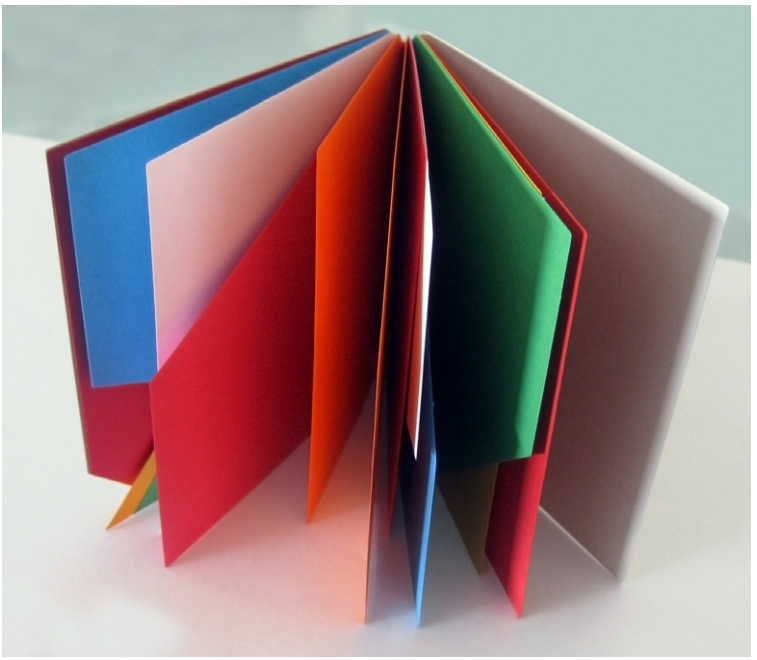
En este libro, aquellos aforismos aparecen reproducidos en su entorno, es decir, rodeados de aquellos anuncios que en su día com-

partieron página en el periódico, acompañados por su trascripción en la parte de abajo, traducidos al inglés y con consignación de la fecha de publicación.

18. Bruno Munari
Libro illeggibile MN 1
2011
M. Corraini
10 x 10 cm
Colección Particular

El interés por los prelibros, o libros para antes de la etapa lectora de los niños, surge en Munari en un momento muy temprano de su actividad. El propio artista ha denominado como libros ilegibles a algunas de estas obras por su ausencia de escritura, pero que sin embargo exploran la forma libro con un sentido estético y proyectan un discurso visual que permite seguir el hilo discursivo a través del color, la textura, el formato... Los primeros libros ilegibles fueron ideados en 1949 y de algunos de ellos se hicieron copias a mano por el mismo autor, editándose el primero en 1953. Dos años después fueron expuestos en el MoMA, en cuya colección existen nueve de estos libros.

Este trabajo consta de treinta y dos páginas de colores, sin imprimir, con diferentes troquelados, cuyo despliegue es casi escultórico, enfatizando el carácter objetual del libro. Fue proyectado por Munari en 1984 y se han realizado varias ediciones que se han comercializado a precios muy asequibles.



19. Sol LeWitt
100 cubes
1996
Cantz
31 x 20,5 cm
Colección Particular

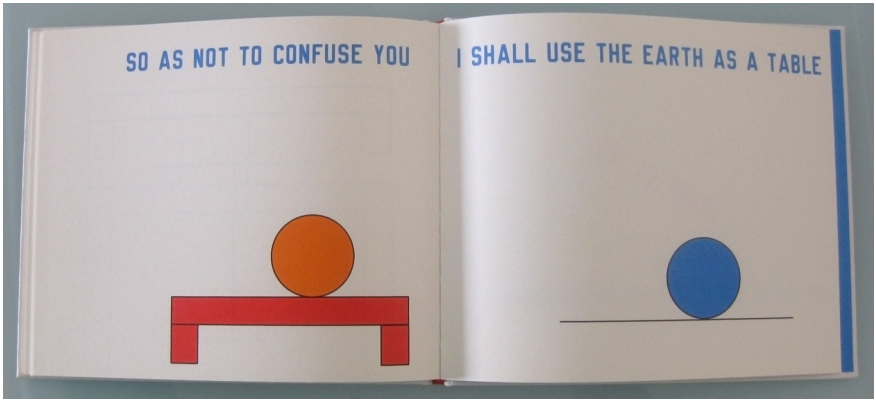
En este libro Sol LeWitt explora, de nuevo, las múltiples combinaciones de una de sus formas geométricas favoritas, el cubo. Si en su bien conocido libro *Cube* de 1990 el artista exploró quinientas variaciones fotográficas de la forma cubo mediante la combinación de diferentes fuentes de iluminación, en este caso se decanta por la implementación del signo pictórico y el chequeo que los efectos del color a través de series de variaciones cromáticas sobre la forma fija de un cubo. Sin ningún texto de apoyo más allá de la página de titulo interior, el libro contiene reproducciones de 100 imágenes de un cubo en perspectiva coloreadas mediante gouache. Como en otros de sus libros, lo que se muestra no es sino una colección, en este caso, una colección de posibilidades cromáticas de una forma geométrica.

Comienza con los colores primarios (amarillo, rojo y azul), para ir explorando otras posibilidades. La mayoría de las imágenes son muy limpias, aunque también se apoya en las capacidades significativas de la mancha rápida.

20. Lawrence Weiner
Something to put something on
2008
little steidl
21 x 25 cm
Colección Particular

A lo largo de las cuarenta y cuatro páginas de este libro, Weiner despliega su mundo artístico a través de signos gráficos geométricos y escritos. En un tono divertido, que comienza con el título: *Algo para poner algo encima*, fue completado casi diez años atrás. En el libro se plantean serias cuestiones sobre el arte, llenas de ingenio, dirigidas al público más joven. Weiner comienza el libro buscando un lugar para colocar algo que él ha hecho, con una especie de diálogo en el que se alternan las tipografías en azul (el artista) y en rojo (alguien más), con frases del tipo: "¿Dónde está la mesa?", a lo que se contesta: "¿Qué es una mesa?".

No fue fácil para Weiner encontrar un editor que apostara tanto por la modalidad de los libros de artista como por una nueva visión de la literatura infantil. Finalmente Steidl editó este libro que se aleja bastante del típico libro infantil, pues se trata de un libro de cuestiones directas e intrigantes, y que se cuestiona sobre las relaciones de los seres humanos con los objetos, y bromea con el lector sobre buscar una mesa con una nueva luz.


SO AS NOT TO CONFUSE YOU
I SHALL USE THE EARTH AS A TABLE

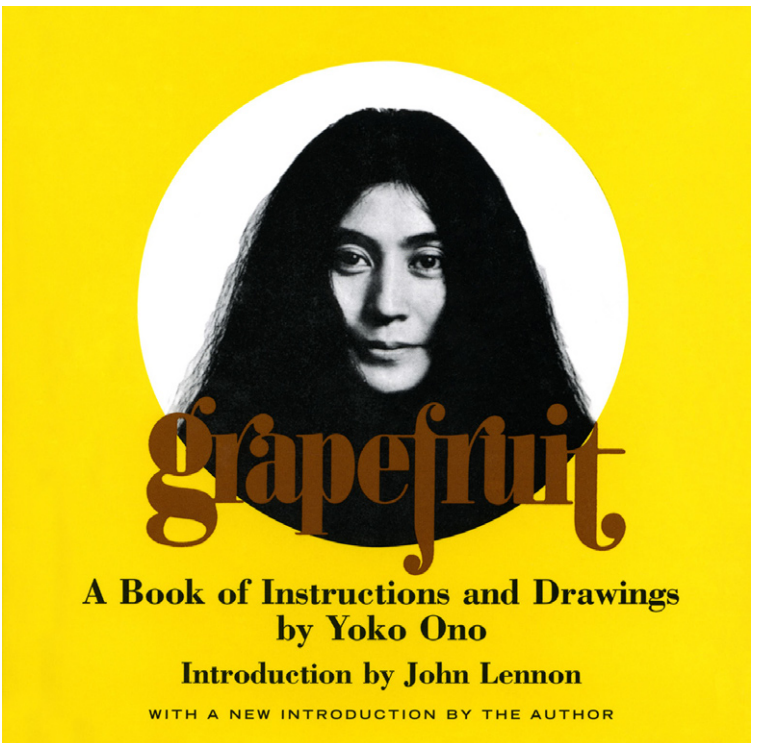
21. Yoko Ono
Grapefruit. A Book of Instructions and Drawing
2000
Simon & Schuster
14,4 x 14,8 cm
Colección Particular

Yoko Ono (n. 1933) sacó a la luz la primera edición de este libro en 1964, con una tirada de 500 copias, en su propia imprenta en Tokio. En 1974 incorporó material adicional y desde entonces se han realizado varias ediciones de esta obra con este formato en el entorno de Fluxus. Se trata de un libro pequeño, de llamativa portada amarilla que reproduce el rostro de Yoko Ono. La enorme popularidad de la artista, entre otras cosas gracias a su relación con John Lennon que se encarga de la introducción del libro, hizo que este libro tuviera una enorme difusión y aceptación, mucho más allá de lo habitual entre los libros de artista.

El título, que significa pomelo, alude a la hibridación entre la naranja y el limón, y del mismo modo el contenido pasa por una autorreflexión como híbrido espiritual.

Como el subtítulo anuncia, el libro contiene una serie de instrucciones y también de dibujos de Yoko Ono. Está compuesto de nueve partes: Music, Painting, Events…

En la solapa se puede leer: "Quema este libro después de haberlo leído. Yoko"; y más abajo: "Este es el mejor libro que he quemado nunca. John".


grapefruit
A Book of Instructions and Drawings
by Yoko Ono
Introduction by John Lennon
WITH A NEW INTRODUCTION BY THE AUTHOR

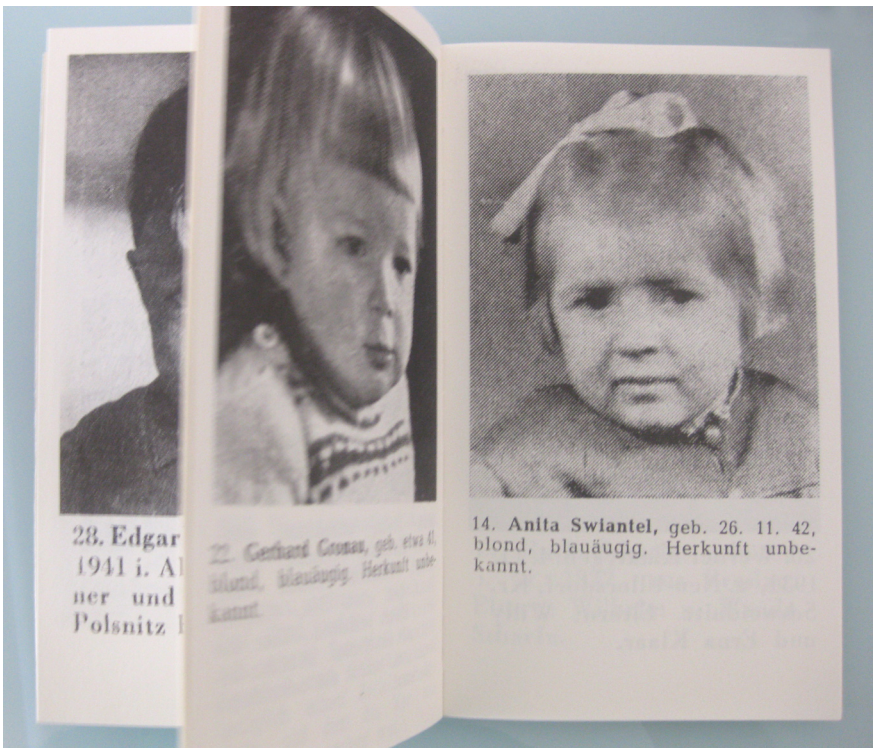
22. Christian Boltanski
Diese Kinder Suchen Ihre Eltern
1994
Gina Kehayoff
24 x 14 cm
Colección Particular

En este libro, Boltanski, un artista que nació al finalizar la II Guerra Mundial, y que se ha mostrado sensibilizado por ella en varios de sus trabajos, incluye setenta y cinco fotografías de niños desplazados o sin hogar en la devastada Alemania de la posguerra. Estos niños a menudo vagaban por las calles, sin saber si sus padres habían muerto o no, o dónde estaban, algunos ni siquiera conocían sus propios nombres, y cuyas fotografías distribuía la Cruz Roja en forma de carteles. El artista toma uno de estos carteles con numerosas fotografías y otorga una importancia personal a cada uno de los niños, colocando una ampliación de su rostro en cada página y también de la información adicional que solían incluir los carteles.

A Boltanski le han preocupado estos niños:

Ahora, cincuenta años han pasado, y cuando miro a las caras de esos niños perdidos no puedo evitar intentar imaginarme qué ha sido de ellos. (…) Me gustaría encontrarles: Tienen más o menos mi edad, y su historia es también la mía, la nuestra. También nosotros buscamos a nuestros padres.

De hecho el libro termina solicitando que si alguien reconoce a algunos de ellos o si sabe qué le ocurrió, que se le escriba.



28. **Edgar**
1941 i. A
ner und
Polsnitz

22. **Gerhard Conas,** geb. etwa 41, blond, blauäugig. Herkunft unbekannt.

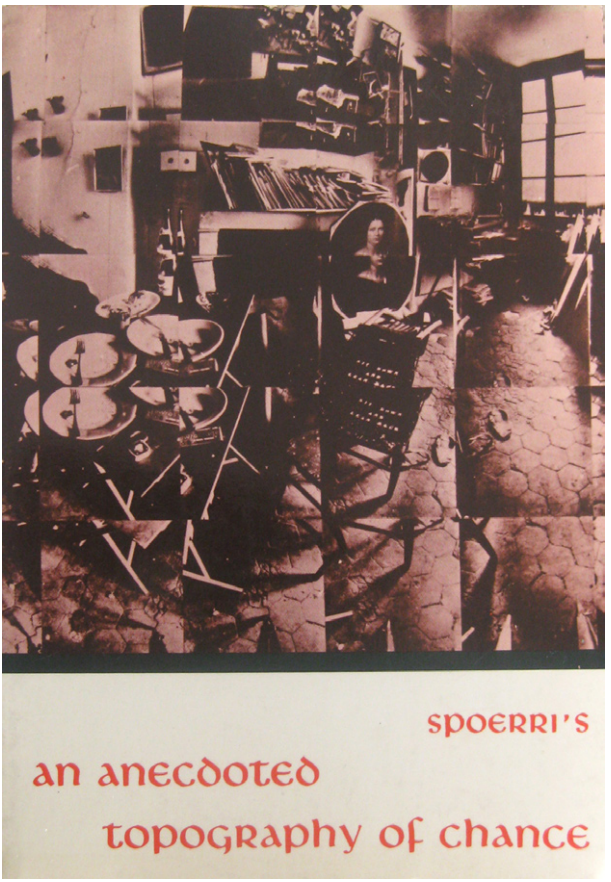
14. **Anita Swiantel,** geb. 26. 11. 42, blond, blauäugig. Herkunft unbekannt.

23. Daniel Spoerri (con aportaciones de Emmet Williams, Robert Filliou y Roland Topor)
An anecdoted Topography of Chance
1966
Something Else Press
20 x 13,5 cm
Colección Particular

Tras una primera edición de 1962 que se ha convertido en un pionero de los libros de artista, en esta segunda versión ampliada y traducida al inglés han colaborado un total de cuatro artistas asociados a Fluxus y al Nuevo Realismo. En esta edición Emmet Williams, que se encargó de la traducción, también añadió anécdotas. Robert Filliou también colaboró y Topor aportó unas cien ilustraciones.

El libro entronca con la línea artística de Spoerri, los *snare-pictures*. Se trata de una especie de antología de comidas y sus restos, que incluye un mapa de localización de cada objeto en una mesa de su habitación de hotel, con una descripción precisa de su topografía y los recuerdos que ese objeto evoca en el artista, anécdotas subjetivas llenas de detalles autobiográficos.

Existe una edición en alemán, posterior, que incorpora también algunas aportaciones de Dieter Roth.

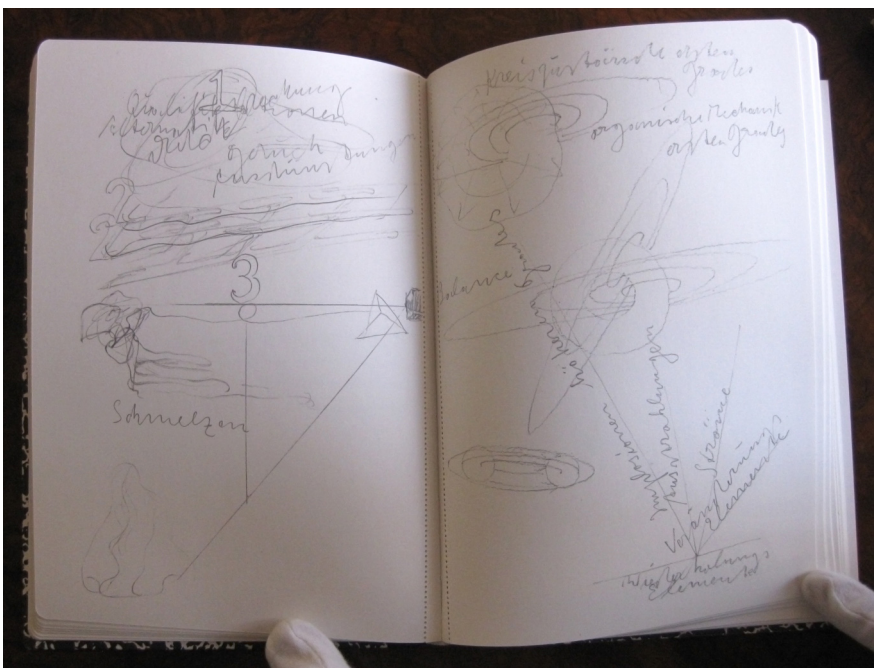

SPOERRI'S
an anecdoted
topography of chance

24. Joseph Beuys
Drawing for Codices Madrid by Leonardo da Vinci
1975
Manus Presse
23,7 x 17,6 cm
Cortesía de Yolanda Ochando. Obra gráfica

El deseo de llevar su arte a una más amplia y diversa audiencia fue lo que animó al artista en este proyecto de edición. Joseph Beuys (1921-1986) realizó estos noventa y seis dibujos en 1974 con la intención de realizar un facsímil del cuaderno del que se publicarían 1.000 ejemplares. El proyecto fue concebido como una respuesta al reciente y fortuito descubrimiento de dos cuadernos de Leonardo da Vinci en la Biblioteca Nacional de Madrid en la que habían estado perdidos durante mucho tiempo.

La cubierta del libro es idéntica a la de un típico cuaderno, e incluso en su interior, cada una de las páginas aparece longitudinalmente taladrada junto a la encuadernación para poder ser fácilmente arrancada. Estos dibujos ofrecen, a través de la revisión de Leonardo, una recapitulación comprensiva y un análisis de los motivos, ideas y conceptos que habían fundado la estética y práctica de Beuys en los previos veinticinco años.

La edición incluye una litografía original numerada y firmada por el artista.


3
Schmelzen

25. José Luis Castillejo
La caída del avión en el terreno baldío
1967
ZAJ
29 x 23 cm
Colección Valcárcel Medina

Este es el primer libro de artista de José Luis Castillejo, y quizás el más influyente. Había comenzado a trabajar en él cuando Juan Hidalgo fue a visitarle a Argel, y tanto este trabajo como *El viaje a Argel* se fraguaron durante el verano de ese año. Castillejo se ha referido a este libro diciendo:

> *Es una autobiografía "ficticia". Una autobiografía real solo es posible en un psicoanálisis, o en el confesionario. Una "confesión" literaria es por eso falsa. Este libro tiene un espacio muy zaj que viene a través de Hidalgo, Cage y el espacio oriental*

Las hojas están impresas con llamativas tipografías de colores y colocadas en una caja de cartón, sin encuadernar, de modo que es posible reordenar la secuencia. En estas páginas el artista introduce textos, palabras sueltas, poemas visuales, frases como por ejemplo "Encuentro en Göteborg. Con la chica del jersey blanco junto al piano al bajar la escalera de casa". Y también citas como por ejemplo: "No tenemos ningún derecho de posesión sobre la vida misma (Yves Klein)". La ubicación de estos elementos textuales varía sustancialmente de una página a otra, pero siempre haciendo uso de los espacios blancos como elemento significante.

José Luis Castillejo
la caída del avión
en el terreno baldío
zaj
La actitud ligera.
Sin prejuicios.
Los hechos quedan.
Con impacto.
Me piensan.
New York.
Gallery Ball (Washington, D. C.)
s Ferry.
megalomaníaca

26. Juan Hidalgo
De Juan Hidalgo (1961-1971)
1971
(editado por el artista)
24 x 17 cm
Colección Valcárcel Medina

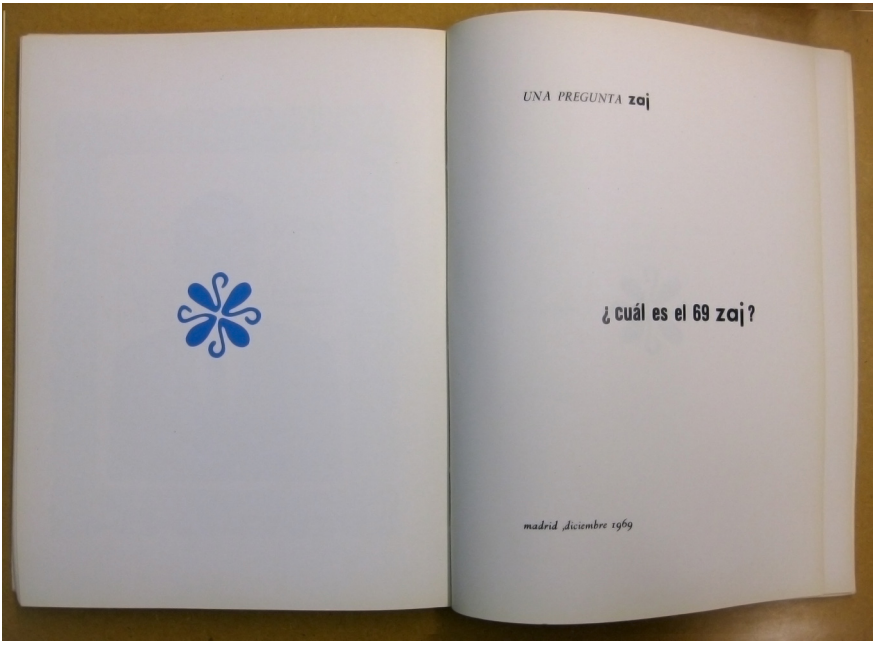
Cuatro años después de su libro seminal *El viaje a Argel*, realiza la primera de una serie de publicaciones periódicas en las que el artista incluye escritos y anotaciones producidos a lo largo de diez años. A este libro le seguirán *De Juan Hidalgo 2 (1971-1981)*, editado por Boabab en Santa Cruz de Tenerife en 1982, *De Juan Hidalgo (1981-1988)*, editado por Galería Estampa en Madrid en 1989, y por último *De Juan Hidalgo (1961-1991)*, editado por Pre-Textos en Valencia en 1991, este último a modo de recopilación de diez años de producción.

En este libro pionero (y luego en los siguientes), el artista incluye sus "etcéteras", es decir, aforismos y pensamientos que él considera documentos públicos. A lo largo de sus ciento cuatro páginas sin numerar encontramos definiciones de qué es Zaj ("¿Qué es zaj? zaj es zaj porque zaj es no-zaj"), recetas, crucigramas, siempre jugando con diferentes tamaños de letras y usando el blanco de la página como un elemento de primer orden.

Un ejemplo:

VINO Y GALLETAS (un etcétera)
dar a cada cual un vaso de vino generoso y una galleta redonda.
madrid, agosto 1965

También hay instrucciones, como por ejemplo para "Música en cinta para cuatro fuentes sonoras y cuatro cintas mágnéticas". O para acciones, como en "ARMANDIA 5 para un despertador, cinco intérpretes y otros objetos".



27. Isidoro Valcárcel Medina
El libro de los relojes
1973
(editado por el artista)
9,5 x 9,5 x 4 cm
Colección del artista

Este singular y significativo libro de Valcárcel Medina se presenta en un formato habitual en muchos trabajos de artistas conceptuales, la caja de cartón gris. En ella se contienen trescientas sesenta y cinco fotografías sin encuadernar, impresas sobre cartulina, de formato cuadrado, pequeño (9,5 x 9,5 cm) y que reproducen relojes-calendario públicos de Madrid que el artista fotografió a lo largo de el año 1973, a razón de uno por día. La calidad de las imágenes o de la impresión pasan a un segundo plano en virtud del carácter conceptual de la obra.

Este trabajo muestra la naturaleza archivista de la actividad de Valcárcel Medina, en un acto casi obsesivo de obtener y acumular documentación sobre algo tan singular como es el tiempo. De algún modo las imágenes son tanto la prueba documental de lo que existe como la huella de lo que ya pasó.

PLAZA DE ORIENTE
HAZEN

28. Isidoro Valcárcel Medina
2000 d. de J.C.
2001
Entreascuas
21 x 16,5 cm (3 tomos)
Colección del artista

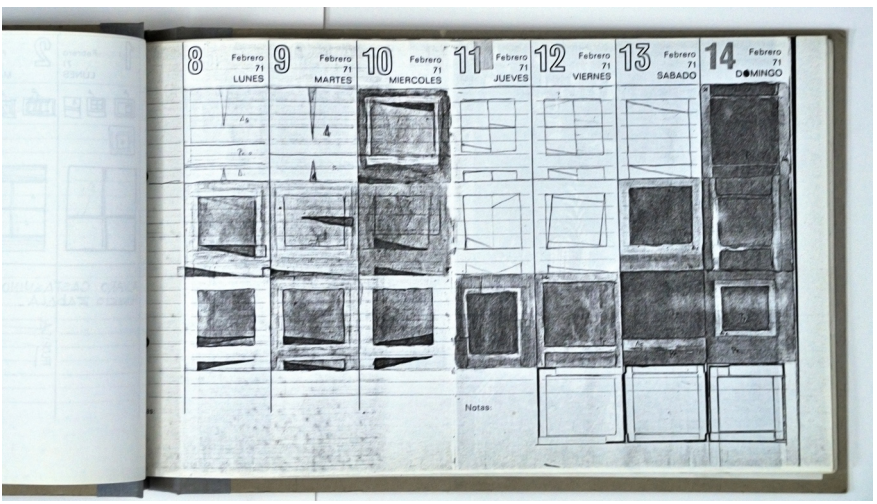
Durante cinco años de trabajo, el artista traza un recorrido a lo largo de veinte siglos de historia mediante hechos anodinos, intrascendentes, pero reales, a través de los cuales se nos recuerda la importancia de las pequeñas cosas. Las 2.224 páginas se dividen en tres tomos que incluyen los años 1 a 1000, 1001 a 2000 y un pequeño volumen con los índices temático, onomástico, toponímico y la bibliografía.

En un intento que el mismo ha tildado como de "dignificar la historia", Valcárcel dedica cada una de las páginas del libro a un año de la serie, y narra algún acontecimiento de ese año a través del cual se habla de la naturaleza del hombre, del amor, del arte, de la política, de la sociedad, siempre partiendo de un hecho real que sucede en cada año, rescatado en una investigación de bibliotecas y archivos, sobre todo en el Centro de Estudios Históricos del CSIC. El artista rescata en cada una de las historias aquellos hechos y personajes desconocidos que se sitúan en un segundo plano, convirtiendo al anónimo en cercano.

29. Santiago Serrano
Cuaderno 1971-73
1977
(editado por el artista)
22,5 x 35 cm
Colección del artista

Santiago Serrano (n. 1942), realizó este cuaderno sobre hojas de diario durante los años 1971 y 1973. En el año 1977 el artista publicó una edición de cincuenta ejemplares fotocopiados, numerados y firmados, encuadernados con cartón gris y tornillos. En el año 2011 se realizó una edición facsímil mediante técnicas digitales de este cuaderno, de tan sólo quince ejemplares.

A lo largo de las páginas de la agenda, el artista examina su propio universo plástico mediante dibujos y collages de fotografías. También hace pequeños bocetos para sus obras o anotaciones.


8 Febrero 71 LUNES
9 Febrero 71 MARTES
10 Febrero 71 MIERCOLES
11 Febrero 71 JUEVES
12 Febrero 71 VIERNES
13 Febrero 71 SABADO
14 Febrero 71 DOMINGO
Notas:

30. Juan José Gómez Molina y Guillermo García Lledó
Comidas en la Casa de Campo 1978-1999
2000
Serie gráfica
16 x 22 cm
Cortesía de Yolanda Ochando. Obra gráfica

El artista Juan José Gómez Molina (1943-2007), próximo al arte conceptual, junto al pintor Guillermo García Lledó (n. 1946), realizaron las fotografías que componen este libro en dos fases, la primera en 1978 por encargo de la directora de Photo-Centro para el capítulo experimental de la revista *ZOOM* dedicado a la fotografía española. La segunda parte se realizó a partir de 1999, con el objetivo casi documental de registrar los cambios que se había producido a lo largo de estos más de veinte años a través de las costumbres alimentarias. Las imágenes retratan en vista cenital la escena de una mesa y bancos de madera en la Casa de Campo de Madrid durante una comida al aire libre, es decir se reproducía la distribución de los platos de comida y otros elementos, para en página enfrentada mostrar otra vista de la mesa, esta con personas y pequeños retratos de cada uno de ellos. A lo largo de las imágenes vemos como las fiambreras se han sustituido por cajas de pizza, los manteles han desaparecido, etc.

Comidas en la casa de campo
Gómez Molina - Guillermo Lledó

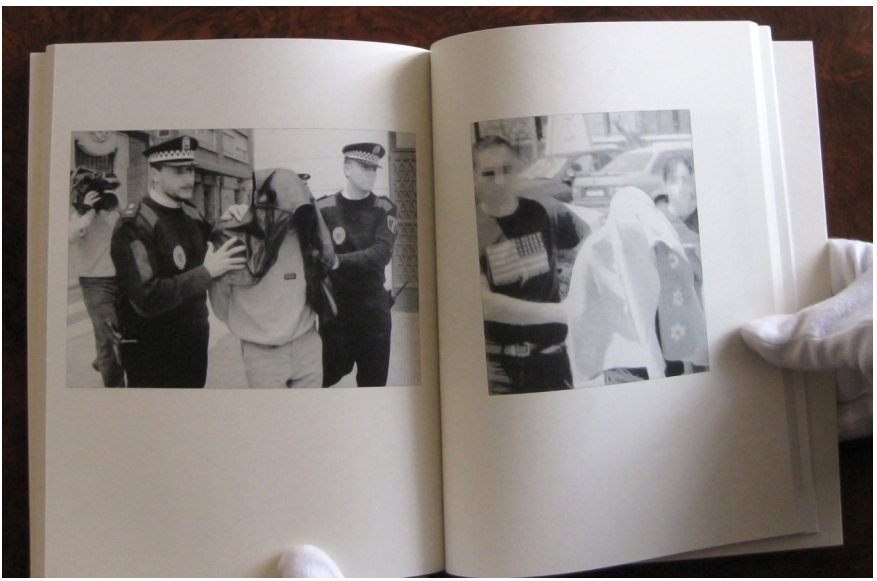
31. Jonathan Hernández
You are under arrest 2000-2002
2003
Galería Gráfica-La caja negra
21 x 16,5 cm
Cortesía de Yolanda Ochando. Obra gráfica

El artista mejicano Jonathan Hernández (n. 1972) reúne en este libro fotografías de arrestos extraídas de la prensa, tanto del momento preciso en el que la policía prende a alguien como de traslados de detenidos, recopiladas entre los años 2000-2002, tal y como figura en el título.

Según el propio autor, este libro consiste en

> *Una colección de fotografías recopiladas de la prensa internacional a partir del año 2000. Desde entonces, el tema y la función de la seguridad han aumentado su protagonismo alrededor del mundo. Mientras los ideales del bien y la justicia se colapsan en sus propias contradicciones, la inseguridad condiciona cada vez más estos frágiles tiempos de extrema seguridad.*

Este libro ha sido editado en 1.000 ejemplares, y los 30 ejemplares de cabecera, como es el caso de este, vienen acompañados de una serigrafía original numerada y firmada por el artista.



AYUNTAMIENTO
Marbella
DELEGACIÓN DE CULTURA Y ENSEÑANZA

MGEC FUNDACIÓN
MUSEO DEL GRABADO
ESPAÑOL CONTEMPORÁNEC