

1.

El Libro. Los Libros

1. 1.

El libro. Los libros

1. 2.

Los libros de artista



## 1. El libro. Los libros

«El libro de nuestros Maestros está hecho a la medida de nuestras manos, para nosotros solos, abiertas». Edmond Jabès <sup>1</sup>

Una meditación sobre el libro abarca tanto su identidad como su pluralidad de sentidos y la diversidad de ámbitos de conocimiento, ya que ha sido el gran transmisor de este último. Si atendemos a su forma como capacidad enunciativa de lo que contiene o transmite, nos hemos de preguntar por la diversidad de tipologías del libro que el diálogo entre arte y sociedad ha impulsado.

Hay tres conceptos que definen el libro desvinculado del papel y de su condición de obra acabada y unitaria:

Primero, que es un instrumento de transmisión de información. Segundo, que las informaciones que transmite son informaciones externas.

Tercero, que el libro, en principio, habla de alguna cosa diferente al libro en sí mismo.

<sup>1</sup> Edmond Jabès, *Un extranjero con, bajo el brazo, un libro de pequeño formato*. (Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores, 2002), pág. 25.

¿Qué supone hacer un libro?

Asociamos los libros en relación a su contenido, a la escritura, a la literatura, al quehacer de los escritores y poetas, artistas. Los libros transportan texto, dibujos, gráficos, fotografías. Obedecen a un diseño.

La realización de un libro supone un marco de colaboración que confluye en una producción específica.

Por otra parte, partiendo de la creación literaria y proyectándola desde el autor, hacer el libro es traducir en una realidad concreta, la secuencia espacio temporal ideada por su autor, mediante la creación paralela de una secuencia de signos, sean verbales o de cualquier otra categoría.

86

En el medio artístico los libros cubren una territorialidad diversa. Libros ilustrados, libros de pintor, libros obra de arte, libros de arte, libros de artista...: arte del libro que se orienta al público del coleccionismo y a la bibliofilia. También a la divulgación y difusión de la producción artística demandada por un mercado artístico cada vez más complejo y diverso, regido por los medios de masas.

La diversidad del fenómeno del libro conectado a la creación, al arte, ha desarrollado un marco complejo y ambiguo de definición dada la riqueza conceptual que transporta el libro en su diversidad modélica.

Para muchos estudiosos del libro, el libro de artista nace de la colaboración entre un pintor y un poeta en 1875, cuando Manet ilustra y publica con Mallarmé *L'après midi d'un*



*faune*. Con este libro comienza una larga saga de ediciones francesas dirigidas al coleccionismo y a la bibliofilia. Se abre una brecha de ediciones que domina la modernidad del siglo XX con editores como Vollard, Kanweiler, Yliadz, Maeght y Skira, que producirán la obra de Picasso, Matisse, Miró, Viera da Silva, Dalí y una larga cadena de artistas importantes, y que desarrollarán —esos editores— ese espacio de colaboración entre poeta y pintor. Son ediciones de libros lujosas, que potencian su valor original y artístico en sofisticados proyectos de calidad realizados en talleres de impresión.<sup>2</sup>

87

Alrededor de los años treinta Georges Hugnier acuña otro término respecto al libro: el libro objeto, vinculado a los objetos surrealistas, pero el paradigma de estas publicaciones será *La caja verde* de Duchamp, también conocida como *La mariée mise au nu par ses célibataires même*.

Según dice Riva Castleman, en su libro *A Century of Artists Books*:

«La Caja Verde es simultáneamente el modelo para los así llamados libros-objetos (aque-  
llos trabajos del último cuarto del s. XX que incluyen textos en contenedores no tradicio-  
nales) y el más valioso prototipo del libro de artista, como vino a ser identificado luego  
de los años 50s. (...) los libros de artista son eso, la obra del artista cuyo imaginario, más

<sup>2</sup> Riva Castleman, *A Century of Artists Books* (New York: The Museum of Modern Art, 1994)

que estar sometido al texto, lo supera por traducirlo en un lenguaje que tiene más significados que las propias palabras puedan expresar solas». <sup>3</sup>

En Europa, libros de esta clase se realizan por un número de experimentos con el formato libro de Bruno Munari, Ake Hodell y otros, durante los años 50 e inicio de los 60. Es François di Dio quien desarrolla la noción con sus espectaculares libros–escultura en sus ediciones *Le Soleil Noir*.

88

El libro objeto es una representación particular del libro de artista. Aunque conserva la apariencia de libro tradicional modifica la forma del volumen, el material, el formato y el religado. En él se subraya una cualidad importante del libro: su tactilidad. Lo táctil tiene más importancia que el contenido verbal, lo que confiere al libro un carácter más internacional y amplio que el libro escrito. El conjunto del libro como objeto constituye su mensaje.

En otra categoría, el objeto-libro es el más diferente respecto al libro porque se trata de trabajos plásticos que toman el libro como tema. La amplitud de formato, una mirada arqueológica del libro, variaciones sobre formas arcaicas... prefiguran el libro y las transformaciones o destrucciones de los libros tradicionales o del mismo libro. Muchas veces funcionan como anti-libros. Es la forma del libro la que constituye el mensaje.

En general los libros de artista están realizados por uno o varios artistas como trabajo

<sup>3</sup> Riva Castleman, *A Century of ...* pág. 25.

artístico no teniendo otro objetivo que el libro mismo, y que se ofrece al público como un paquete completo de informaciones a precios generalmente módicos y asequibles. En la actualidad estos libros ya tienen su propio coleccionismo y la idea que impulsó su creación ha ido asimilándose a las necesidades del mercado del arte, pero hay un sector crítico que reivindica su diferencia entre las otras tipologías. El contenido del libro constituye el mensaje.

Otro conjunto de libros muy importante a mencionar es el repertorio de los libros rusos realizados durante el período vanguardista, que incluye trabajos del simbolismo, futurismo, cubofuturismo, suprematismo y productivismo formando una categoría especial.

89

Son un conjunto pionero y modélico tanto en los sentidos del despliegue creativo y riqueza conceptual como en el de su formato pequeño y sencillo. En cierta forma serán un precedente del libro de artista actual, por sus aspectos de radicalidad, materialidad y voluntad de edición popular.

Su singular influencia impregna muchos de los trabajos de los libros de artista que se desarrollarán en la segunda mitad del siglo XX y su proyección aún es válida en la actualidad.

Su valor estriba en que forman un conjunto totalmente elaborado por artistas, en lo que hace a producción, diseño y edición. Son los primeros que rompen con el sentido de la Historia, revolucionan la palabra impresa y promueven una experimentalidad en el binomio palabra-imagen que antecede a los juegos de la poesía visual y concreta y que en muchos casos se aproxima a los experimentos del Dadá. Realizados en la aspiración de una obra total, por su tamaño son un buen ejemplo de difusión expositiva. Ahora ya

son historia, pero reflejan un flujo artístico en estado puro muy potente. Un deseo de reunir poesía visual, arte y vida en un dinamismo biológico y acelerado que observamos en su riqueza imaginativa y su experimentalidad con el texto y la imagen, en su libertad de uso en materiales, collage, diseño, fotomontaje; en las compaginaciones inusuales de formato en las páginas, que dibujan un movimiento secuencial de una riqueza tal, que acción e intención se nos muestran como conceptos ejemplares.<sup>4</sup>

El libro ruso será un claro antecedente del libro de artista en cuanto al concepto de creación y difusión de la obra. Será rupturista por cuanto se distingue de la tradición del libro de artista francés y su tradición de portafolio.

90 El libro como obra preeminente visual nace con el libro de artista de Dieter Roth. Es el paradigma europeo del libro de artista, del ensayo de todas sus tipologías apoyándose en los deshechos de los medios de masas, creando en un espíritu neo dadaísta configuraciones nuevas, otras maneras de mirar. Su obra en libros es inmensa, abarca unas mil piezas. Una de las principales causas del desarrollo de esta clase de obras en los años sesenta es su carácter de *medium* ordinario. El uso del *offset* y su capacidad de amplia edición supuso que una gran cantidad de artistas abandonaran el medio de la impresión tradicional vinculada a las Bellas Artes. Inventaron nuevas formas de creación para acercarse y difundirse en un medio social amplio y contemporáneo. Su estética se decide en la preferencia de producir algo más que un objeto de arte lujoso, intentan realizar un objeto de comunicación. Por otra parte este nuevo marco de creación en y desde el libro no renuncia a ninguna de las categorías del libro como obra, desde los libros para niños a los científicos, pasando por el prospecto publicitario y recorriendo los diversos

<sup>4</sup> AAVV, *The Russian Avant-garde book 1919-1934* (New York: Museum of Modern Art, 2002).



géneros literarios. Todo tipo de publicaciones son exploradas y trabajadas y esto es un fenómeno que aún está en pleno vigor y se proyecta en el medio digital.<sup>5</sup>

Las tipologías del libro, tan diversas como extensas, nos conducen a pensar que en el análisis del libro como objeto pasa por la atribución de libro como unidad, pero la realidad nos hace constatar una unidad que no tiene.

Michel Foucault, en *L'archéologie du savoir* considera esta unidad de dos maneras: unidad material del libro en cuanto a soporte, "unidad débil y accesoria", y "unidad discursiva" cuyos límites son inciertos: «Es que los márgenes del libro no son nunca nítidos ni rigurosamente cortantes. Más allá del título, las primeras líneas y el punto final, más allá de la configuración interna y la forma que le da autonomía, está inmerso en un sistema de alusiones a otros libros, a otros textos, otras frases como un nudo en una red». <sup>6</sup> Por lo tanto es la elaboración recíproca, la que articula los documentos y la materia en forma expresiva, para: Ver y tocar para comprender.

<sup>5</sup> Anne Moeglin-Delcroix, *Livres d'artiste* (Paris: Centre Georges Pompidou - Herscher, 1985), pág. 7.

<sup>6</sup> Michel Foucault, *L'archéologie du savoir* (Paris: Gallimard, 1969), pág. 34.





## 2. Los libros de artista

### Algunas claves en el estudio del libro de artista

92

Las condiciones del género libro de artista han sido profundamente estudiadas por Anne Moeglin-Delcroix en su libro de referencia *Esthétique du livre d'artiste*.<sup>7</sup>

Su objetivo es indagar las poéticas en que se resuelve el libro, profundizar en su estética desde la comprensión del libro como modelo conceptual. Para ello analiza su entidad tanto como objeto, cuanto como vehículo de las necesidades poéticas de los artistas que lo han realizado.

Su revulsión teórica y espacio de creación son examinados desde otra visión del libro. Los libros que ella analiza podrían denominarse una literatura gris, dominante en el uso de la fotografías, en su monocromía y su reproducción en *offset*. Ésta, aunque abstracta y neutra no olvida el texto sino que el texto juega otro papel de subversión lingüística.

El estudio de Anne Moeglin propone que la noción de “libro de artista” es distinta a “livre d'artiste”. Esta acepción francesa apela a “libro ilustrado”, “de peintre” y “de

<sup>7</sup> Anne Moeglin-Delcroix. *Esthétique du livre d'artiste 1960-1980* (Paris: Jean Michel Place/ Bibliothèque National de France, 1997).



artista” bajo la misma denominación, prestándose a la confusión. Por lo que *Livre d’artiste* es un lugar contaminado de distintas líneas de trabajo sobre el soporte libro. Al ser estos modelos obras hechas por artistas, esta denominación se ha generalizado y entonces todos los libros son de artista desde la mirada general y no especializada del público. Su tesis aboga en precisar el libro de artista como fruto de las corrientes poéticas que arrancan de los años sesenta con el Conceptualismo, Fluxus y Pop art.

93

Piensa que :

“...El libro es, tanto históricamente como por su propia naturaleza, un medio concebido para conferir prioridad al mensaje. Esa es una de las principales razones que avalan su aparición en el mundo del arte en los años 60’s.: El rechazo al formalismo artístico (en aquel momento dominante en la práctica creativa y crítica) a favor de un arte cuyo fin era significar (para modificar hábitos de pensamiento) o intervenir en el mundo y en la vida real (para transformarlo). En resumen, el libro, por su verdadera naturaleza, me parece ser el medio idealista (visible) por excelencia. El soporte material no tiene que ser tenido en cuenta, excepto en la medida en que contribuye al contenido”.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Anne Moeglin-Delcroix. *Esthétique du ...*, pág. 32.

Las características en que profundiza se pueden resumir así:

El libro de artista nace dentro de la cultura de masas y en contraposición a una cultura de bibliofilia, a la que rechaza por su estética.

El libro de artista no es un libro bello, ni un libro arcaico artesanal, es un libro que se camufla entre otros libros. Puede ser un libro de apariencia banal, bajo un aspecto que nos es familiar como lo son los libros ordinarios.

La naturaleza del libro de artista es intrínsecamente ambigua: es arte y no quiere parecerlo, este deseo surge del pensamiento contemporáneo en el que nace, donde la autoría se pone en cuestión.

Es totalmente libro siendo totalmente arte. Este es el núcleo central de su definición.

94 Aunque es un género joven, (con una voluntad ahistórica que le enlaza en afinidad al libro futurista ruso), no es simple su definición. Ello es debido a la diversidad de libros hechos por artistas, pero no todos ellos asumen el paradigma del libro de Ed Ruscha de 1963. No es fácil responder a la cuestión de en qué condiciones el libro no es solamente forma, sino una forma artística inseparable de lo que ella informa. Ed Ruscha definió su primer libro *Twenty-six Gasoline Stations*, publicado en 1963, -que fue un modelo en los parámetros estéticos de todos los demás que realizó-, con la acepción neutra y genérica de “una cosa cohesionada”. Él advirtió la naturaleza virtualmente serial de todo libro, exploró sus propiedades constitutivas como una *suite* de páginas *a priori* idénticas y, en un cierto orden, reunidas.<sup>9</sup>

“La forma en el libro de artista, pertenece a la concepción del libro y comienza con ella, en la medida donde el tema del libro comprende la exigencia de su puesta en libro”.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Anne Moeglin -Delcroix. *Esthétique du ...*, pág. 50.

<sup>10</sup> Anne Moeglin -Delcroix. *Esthétique du ...*, pág. 51.

Intentaremos resumir otros indicativos del libro de artista que lo diferencian de otras categorías de libro que hemos señalado más arriba.

Un libro es un libro de artista cuando se proyecta totalmente como libro y no se basa en la reproducción de una obra preexistente.

La acepción “libro” es la obra, responde a intentar superar las insuficiencias de un término, libro de artista, que serán objeto de discusión entre artistas y especialistas a lo largo de la segunda mitad de los años setenta.

La confusión terminológica del *livre d'artiste* precisaba de discusión y a mitad de los años setenta algunos artistas y críticos examinan las insuficiencias del término: por una parte Ulises Carrión, poeta que desplaza su interés hacia las artes visuales, y Richard Kostelanz y el especialista Clive Phillpot, director y creador de la biblioteca del Museo de Arte Moderno de Nueva York (y de otras importantes instituciones). La cuestión del debate se centraba en lo que la expresión “libro de artista” deja entender. No es suficiente que el libro de artista se defina por la profesión de un autor. No es suficiente ser un artista para que sus libros sean de artista.

El primero que propuso una distinción fue Carrión en 1979-80, entre *artist'book* y *book work*.

Clive Phillpot intenta distinguir dos artes del libro: *book art* (para el libro de artista) y *art of the book* (para el libro iluminado y ilustrado), antes que percibiera que esta distinción en inglés es muy frágil.

Para paliar la impresión de la apelación libro de artista y evitar el riesgo de una acepción demasiado extensa de ambas palabras, la solución fue discutida por Carrión y Phillpot en los años 1980 y 1982. Phillpot en 1982, en un artículo titulado “Books, Book-Objects, Bookworks Artist” (*Artforum*, Mayo 1982) <sup>11</sup>, sostenía que la tendencia del

<sup>11</sup> Clive Phillpot, “Books, Book-Objects, Bookworks Artist”, *Artforum*, mayo 1982.

momento (y actual, diríamos) era nombrar las artes emergentes de acuerdo al canal o soporte utilizado. Así, el *video-art*, las instalaciones, el *land art*, el arte correo, la *performance*, el *body art*, libros de artistas, etc.

El debate sobre la naturaleza y la definición del libro de artista se inscribió entre dos revistas interpuestas,<sup>12</sup> cuya relectura no es inútil.

En ella se constata el esfuerzo por ambas partes por rivalizar en precisión y tratar de dar la última palabra para pensar la especificidad de este género muy problemático para el especialista.

El problema estribaba en señalar la singularidad del libro de artista entre otros parecidos y singulares. Ya dijimos antes que Carrión propuso *artists's book* y *book works*, libros de artista y obras-libro: "Yo prefería optar por obra libro que libera a los libros de la apropiación de los artistas y subraya al mismo tiempo el libro como forma y obra autónoma. Por la misma razón yo utilizaré el término libro de artista para todos los libros hechos por artistas, sean éstos, libros incluyendo catálogos, biografías etc."<sup>13</sup>

Si seguimos a Carrión, *Foew& Ombwhnw* de Dick Higgins, recoge los escritos del artista en que se retoma entre otros el artículo "Intermedia", éste sería un libro de artista. Es un libro crucial en la denominación de los nuevos comportamientos artísticos y es el manifiesto de la interacción de las artes. Mientras que *Ten days of looking at a Bird* sería una obra libro (otra distinción análoga entre *artist's record* y *record work*).

La figura del artista conceptual mexicano Ulises Carrión es crucial ya que fue el primero que reflexionando seriamente construyó una teoría general del libro de artista y quien quiera hacer libros ha de confrontarse con sus hipótesis o convicciones personales.

<sup>12</sup> Phillpot Clive, "Books, Book-Objects..."

<sup>13</sup> Phillpot Clive, "Bookworks revisited" en *The print's collectors newsletters*, March-April 1980.

Su libro *On books* <sup>14</sup> es un libro de artista y un texto estético fundamental. Su teoría se funda en la constatación del fin de la literatura, sobre la muerte del libro que arranca de la crisis poética creativa romántica. En 1953 Roland Barthes, en *Le Degré zéro de l'écriture*, señalaba "el *impasse* de la escritura" en la contradicción entre la sensibilidad del escritor moderno hacia "el mundo presente" y una "lengua espléndida y muerta" de una literatura ritualizada. En este contexto surge la poética de Ulises Carrión que hace una enumeración concisa a través de la transcripción de sus pensamientos sobre la muerte del libro y su desaparición. Fundador de la librería-archivo holandesa *Other Books & Co*, en su conocido ensayo *El Nuevo Arte de Hacer Libros* <sup>16</sup> de 1975, da cuenta de la diferencia entre los tiempos de ambas modalidades:

"Con el fin de comprender o apreciar un libro del viejo arte es necesario leerlo completamente. En el nuevo arte, frecuentemente, no se necesita leer todo el libro. La lectura puede detenerse en el preciso momento en que el lector comprende la estructura total del libro".<sup>17</sup>

97

Por último, para concluir con este debate sobre qué es o qué no es el libro de artista, conozcamos la opinión de una de las críticas-curadoras más importantes, Johanna Drucker, de su libro *The century of artists' Books*: <sup>18</sup>

"La mayoría de los intentos por definir el libro de artista que he conocido no consiguen

<sup>14</sup> Ulises Carrión, *On books*. (Ginebra: Héros limite, 1997).

<sup>15</sup> Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture suivi des nouveaux essais critiques* (Paris: Seuil, 1972).

<sup>16</sup> Ulises Carrión, *El nuevo arte de hacer libros* (Amsterdam: Second Thoughts Void Distributors, 1980).

<sup>17</sup> Ulises Carrión, *El nuevo arte ...* pág. 51.

<sup>18</sup> Johanna Drucker, *The century of artists' Books* (New York: Granary books, 1995).

su objetivo ni de lejos: o son demasiado vagos (un libro hecho por un artista) o demasiado concretos (no puede ser una edición limitada). Los libros de artista toman cualquier forma, participan de cualquier posible convención en cuanto a la producción de libros, de cualquier '-ismo' del arte y literatura predominantes, de cualquier modo de producción, cualquier forma, cualquier grado de fugacidad o durabilidad archivista. No existen criterios específicos para definir qué es un libro de artista, pero existen muchos criterios para definir lo que no lo es, lo que participa de uno o lo distingue de otro. [...] Los libros de artista son un género singular, en última instancia un género que trata sobre sí mismos, de sus propias formas y tradiciones, como de cualquier otra forma o actividad artística. Pero es un género tan poco atado por limitaciones de medios como las rúbricas más familiares de la pintura y escultura. Es una zona que precisa descripción, investigación y atención crítica antes de que emerja su especificidad. Y ése es el fin de este proyecto: investigar libros que sean libros de artista, a fin de poder permitir que ese espacio de actividad concreto, que está en algún lugar de la intersección, fronteras y límites de las actividades arriba mencionadas, adquiera su propia definición particular. El libro de artista como idea y como forma."

El libro de artista desde el punto de vista de sus estudiosos se debate entre su concreción formal y su contenido ideológico o abstracto. La posición anglosajona de Johanna Drucker y otros estudiosos, enfatiza el polimorfismo del libro y su capacidad tecnológica dentro de la e historia que incluye el ayer y el hoy del libro en su discurrir. Anne Moeglin teoriza sobre el libro desde una perspectiva estética que se ancla en las poéticas de lo neutro y en las relaciones de filosofía y lenguaje, es más restrictiva en su conceptualización del libro de artista, ve el libro de artista ahistórico porque es básicamente contemporáneo y dentro de esa contemporaneidad vinculado a estrategias conceptuales muy concretas. Estas se vinculan a necesidades poéticas que arrancan de los

sesenta y lo distingue del libro ilustrado, objeto, ect. En un cierto sentido también se relacionaría con el pensamiento de Ulises Carrión una de las figuras centrales en la reflexión y disquisición del libro de artista .

Para finalizar escuetamente esta relación terminológica nombraremos el libro con seis escuetas sentencias usadas por Guy Schraenen en un prefacio de la exposición

*D'une oeuvre à l'autre*:<sup>19</sup>

“Un libro de artista es un libro.

Está hecho por un artista o es una publicación de un grupo de artistas.

El artista es el responsable del contenido y del continente.

El libro de artista no es un catálogo o un libro acerca del arte.

No es una reproducción pero sí un trabajo original.

Tiene que ser algo nuevo”.

99

<sup>19</sup> Guy Schraenen, *D'une oeuvre à l'autre* (Bruxelles: Ed. Musée de Mariemont, 1996), pág. 5.