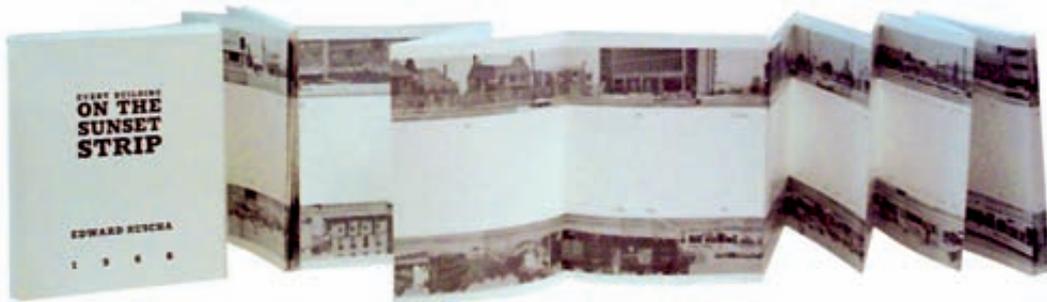


Del libro y del artista

Páginas artísticas/libros de artista

Verónica Alarcón Ibáñez
Doctora en Bellas Artes.
Artista-Investigadora



Sobre definiciones y otros entrantes:

¿Qué es un libro de artista? y ¿Qué no es un libro de artista?

1. Origen e historia del libro de artista
Sobre el origen y la bella relación arte-libro
2. Tipologías y estructura del libro
Variedades casi inclasificables, actualidad del libro como unión de las demás artes
3. Eventos y actualidad cercana
¿Dónde hallar esos libros raros?

Y para concluir....¿Para qué sirven?

Zambullirnos en el tema de los libros artísticos, sin antes aclarar al lector ciertas cuestiones y responder a dudas que sin embargo ya han planteado otros autores, sería una equivocación. Puesto que aunque la pregunta y el problema terminológico parecían estar ya resueltos gracias al esfuerzo insistente de los teóricos más especializados, descubrimos en nuestra observación empírica que no es así. Tampoco queríamos dejar de mencionar que el presente artículo se terminó el veintisiete de septiembre de 2007 para ser publicado en enero 2008 por lo que nuestro entorno artístico habrá avanzado desde entonces.

Muchos indagan sobre ¿Qué es un libro de artista?, incluso se plantean ¿Qué no es un libro de artista?, pero nunca se han cuestionado ¿Para qué sirven estos libros? Una pregunta que es demasiado ruda y que equivaldría a debatir la funcionalidad del arte en general, algo que aquí no nos ocupa. Por otro lado siguen existiendo dudas entre los espectadores, y entre los propios artistas y especialistas, aspecto que detectamos al regresar de la 1^o *biennale internationale de livres de d'artistes* de Normandía. Comprobamos que el título de la bienal no correspondía con lo que allí se exponía: grabados, caligrafías, libros ilustrados, libros objeto y *livres de peintres*, pero pocos libros de artista. Acabamos de citar los tres grandes pilares de los libros artísticos¹. La misma sensación aseguró la crítica y filósofa de arte francesa Anne Moeglin-Delcroix en una publicación y dos exposiciones muy anteriores: W. J. Strachan, *The Artist and the Book in France. The 20th Century Livre d'artiste* (Londres, Peter Owen 1969), en *The Artist and the Book* de 1962 organizada en Boston por P. Hofer, y en la 1^o *Biennale du livre d'artiste* en Uzerche del año 1989. En la bienal se vieron pocos libros de artista, pero en la exposición de Boston no se vio ninguno lo que generó el origen de todas las confusiones reflejadas en la publicación británica que le siguió. Los ingleses usaban el término francés *livre d'artiste* para designar lo que se entiende por libro ilustrado de bibliofilia o incluso *livre de peintre* ya que tienen su origen y desarrollo principalmente en París, y el término inglés *artist's book* para aquellos libros de artista nacidos en los años sesenta con Edward Ruscha y Dieter Roth. Ni que decir tiene que fue un fallo identificar el apelativo con la lengua del origen de estos diferentes libros; igualmente la traducción francesa de *artist's book* equivale a *livre d'artiste* sin poder así distinguirlos.

Comprendemos que llamaran estas piezas como libros de pintores, porque resultaba más atractivo para la clientela del momento más atraída por el arte que por la poesía. Pero actualmente se sigue equivocadamente llamando libro de artista a toda obra con forma de libro, incluso por los artistas a sus propias obras, sean estas libros ilustrados o libros de pintores. Parece como si se tuviera obstinación por el término libro de artista, por lo que acaba siendo usado abusivamente, e incluso venerado sin reflexionar, y esta es una de las grandes problemáticas actuales. Pero realmente el libro de artista es tal y como en los años sesenta decidieron los artistas que fuera. Un libro concebido y realizado por entero por el propio artista, usando técnicas de reproducción actualizadas que permitieran una mayor difusión gracias a su gran edición en busca de la democratización de su arte y huyendo de galería y comercio artístico. Libros que seguramente en absoluto los sacralizaban y cuyo coste para el espectador no era disparatado como actualmente vemos, sino ajustado a su elaboración de materiales económicos. Cae ahora la responsabilidad, y al mismo tiempo la libertad, en cada artista debiendo saber y definir si sus obras son o no ese tipo de libros, enfrentándose o no a las tipologías de libros artísticos ya fundamentadas en la historia del arte y reconocidas por los críticos. Sí es verdad que descubrimos en los libros artísticos o incluso en los libros de artista que no son únicamente el producto de un sólo artista sino que a veces existe una colaboración e unión de muchas disciplinas del arte.

¹ Decidimos englobar todas estas producciones dentro de un mismo término: libros artísticos.

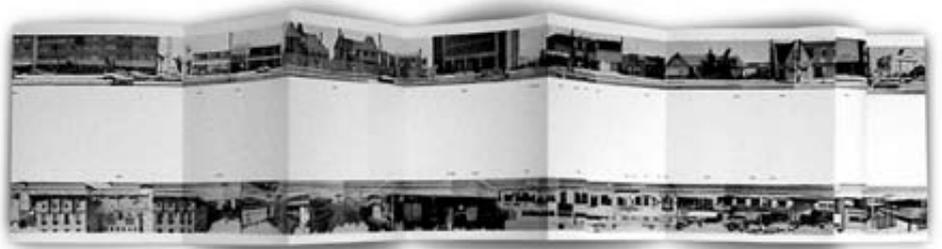


Fig. 1.- Edward Ruscha
Every building on the sunset strip. 1966
Editado en Los Ángeles

François Chapon calificó los libros de pintores o livres de peintres como ‘*gran livre illustré*’², Ulises Carrión explicaba sobre los libros de artista que eran el nuevo arte de hacer libros y nos ofrecía su definición. Lo que sí tenemos claro, como Guy Schraenen afirmaba es que no son libros de arte, no son libros sobre arte, sino obras de arte. Así cada historiador ofreció su propia visión, y hemos optado por proporcionar nuestra definición personal y global, que se acerca algo a la propuesta por José Díaz Cuyas, o Catherine Coleman. ‘*Todo libro artístico es una obra en forma de libro realizada por uno o más artistas, que en algunos casos vuelve a las formas tradicionales de fabricación (libro ilustrado), y que tiene un fuerte carácter estético que lo hace singular aumentando su valor. Unos fueron o son de ediciones limitadas, materiales lujosos, más costosos y dirigidos a unos pocos (livre de peintre). Otros hacen uso de medios de impresión nuevos que les permiten editar en gran número para una mayor difusión (libros de artista). Unos tienen una lectura más activa con el espectador, otros encierran su lectura (libros objeto). Pero con el tiempo la mayoría terminan siendo obras museísticas coleccionables de alto valor. El libro como obra de arte, el libro de artista, es un soporte asociado al proceso artístico, es un nuevo género de arte, no un movimiento artístico.*’³

Para visualizar estas teorías revelamos en un corto recorrido histórico las relaciones entre el arte y el libro puesto que una de las particularidades de estas obras es que se hallan inscritas en todos los ‘ismos’ y en toda la historia del arte, y que existe entonces una bella ligazón. Presentamos algunas obras de singular colaboración artística, obras casi inclasificables en las estrictas tipificaciones existentes, y que nos permiten verificar que el libro es un género de arte que permite la unión entre las demás artes. Terminamos descubriendo los responsables, los lugares y los eventos que rodean estos libros ‘raros’ dentro de nuestro contexto más próximo.

Sobre el origen y la bella relación arte-libro

Para conocer y saber sobre estos libros qué mejor modo que partir de los orígenes mostrando la bella relación entre el artista y el libro. Veamos entonces cómo se formó el concepto del libro como obra de arte desde los movimientos ‘ismos’ y las vanguardias hasta los años sesenta y la actualidad. Dejemos

² CHAPON, François, *Le peintre et le livre, l'âge d'or du livre illustré en France 1870-1970*, París, Flammarion, 1987. Pág. 34

³ Definición personal

aparte el explorar por civilizaciones pasadas en busca de las relaciones entre el hombre y la escritura-imagen, en aquellos primeros pasos de expresión. Sólo daremos algunas pistas: Mesopotamia (tablas sumerias), Mayas (códices), Egipto (Tablillas en arcilla y paredes de jeroglíficos), China (libros en bambú), Islam (Coranes y libros élite), todos ellos conformarían los ‘prelibros’. Tampoco olvidemos los libros incunables o manuscritos medievales, los libros tabularios, ni la importante aparición de la prensa de los veintisiete tipos móviles del alemán J. Gutemberg en 1450, ni los fabulosos cuadernos de Leonardo Da Vinci, algunos de ellos conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid y expuesto públicamente por primera vez en 2007.

A partir del siglo XVIII, siglo del romanticismo, se comienza a ilustrar bellamente con grabados y se conciben estos libros como obras particulares con textos clásicos. Se crean las primeras sociedades de bibliofilia que buscaban obras como los libros de William Blake: *El libro de Urizen* (1794), el álbum *Los Caprichos* (1799) de Goya, o las litografías de Eugène Delacroix ilustrando *Fausto* (1828) de Goethe. “Con él cesa la distinción que el orden clásico había instaurado entre el texto y la imagen, entre el artista y el escritor.”⁴ No obstante pese a ser grandes artistas estas piezas son sólo consideradas como libros ilustrados y nunca como libros de artista dentro de los libros artísticos. Términos diferentes que evolucionan al mismo ritmo que la historia del arte. Resulta algo osado comparar a los románticos con los artistas de los años sesenta pero ambos tenían mismas inquietudes utilizando los cuadernos en sus viajes, y buscando ediciones numerosas en sus libros.

En el siglo XIX convivieron los libros ilustrados junto a los *livres de peintres* apareciendo éste último a finales de la centuria. La mayor producción de libros ilustrados, más de cuatrocientos, pertenece al conocido Gustave Doré. Desde Dante (*L’Enfer* 1861) a Cervantes (*Don Quijote* 1863) o las fábulas de La Fontaine, G. Doré se dedicó a ilustrar usando la xilografía. También iluminaron textos bellamente los simbolistas Félicien Rops, Fernand Khopff, Odilon Redon o Maurice Denis, como éste último hizo en la *La Vita Nova* (1870) de Dante Alighieri, inspirador de los prerrafaelistas ingleses. Precisamente desde Londres, William Morris supuso un hito en la historia del libro ilustrado. Su editorial, la Kelmscott Press, ofrecía incluso tipografía expresamente diseñada para libros manufacturados, retornando a la Edad Media. Le acompañaban artistas como E. Burne Jones, Walter Crane o Audrey Breadsley. Así publicaron obras como *Salomé, a tragedy One Act* (1894). Sin embargo debemos volver a Francia para aprender sobre el libro de pintor. Las caricaturas litografiadas y acuareladas a color de Honoré Daumier en la publicación de *Les Robert-Macaïres* (1879) se acercan ya al *livre de peintre* con tan sólo una frase a pie de imagen y publicadas en soporte libro por una galería parisina.

Así inició la fiebre por el libro elegante, por el *livre de peintre*, en París, capital que se transformaría en centro artístico. Los clásicos bibliófilos los calificaron peyorativamente en su época como libros de pintores. Los criticaron por no usar la tradicional xilografía en las ilustraciones, ilustraciones que ellos veían en un segundo plano, detrás de la literatura. Impresionistas, prerrafaelistas y modernistas, todos, trabajaron en estos grandes libros de papeles refinados y sofisticadas encuadernaciones. Sólo los historiadores especializados, y seguramente muchos franceses, suelen citar uno de los ejemplares más célebres en este apartado: *L’après-midi d’un faune* (1876). Tal vez sea la exquisita unión entre los poemas de Stéphane Mallarmé y las imágenes de Édouard Manet lo que le hace ser tan conocido, o tal vez la sencillez de su presentación, y el uso sólo de rojo y negro. Es una pena que muchos espectadores españoles desconozcan estas piezas de Édouard Manet. En nuestra opinión debe citarse también *Le Fleuve*, ya que posee éste más ilustraciones del artista impresionista. En esta ocasión son ocho aguafuertes sobrepasando así las normas de bibliofilia al entremezclar texto e imagen. No son

4 UBERQUOI, Marie-Claire, (comisaria) *La Paraula pintada, escriptors-pintors*. Esbaldard, Mallorca 2006. Pág. 208

estas imágenes muy grandes (11x 9 cm. y 5 x 6cm) pero sí delicadas, tanto en la pequeña libélula como en los dos pájaros que abren y cierran el texto. El resto son paisajes marítimos o al borde de un río. Fueron impresas en color sepia oscuro por Auguste Delâtre en París y acompañaban los poemas de Charles Cros impresos en diciembre de 1874 en la imprenta de A. Cochet en Meaux. Este fino ejemplar se realizó gracias a la librairie de l'eau forte. (Es curioso que no sólo los galeristas sino los librereros se interesaran por este nuevo tipo de libro, pero sí es verdad que existieron editoriales francesas importantes que desempeñaron un papel importante como Flammarion o Gallimard. Evidentemente estos volúmenes se hallan entre el arte y la literatura, entre las bibliotecas y los museos, y allí se conservan.) Además fue una corta edición de tan sólo cien ejemplares numerados y firmados tanto por el poeta como por el pintor impresionista, ambos considerados y nombrados como autores. He aquí, como hemos visto, ciertas diferencias con respecto al libro ilustrado. En su primera página combina finamente los colores rojo y negro como el libro anterior y nos informa de que en la época costaba veinticinco francos. Hoy no podemos imaginar qué precio tendría. Édouard Manet colaboraría de nuevo en otros volúmenes con el poeta Stéphane Mallarmé quien pensaba atraer a los lectores con las ilustraciones del conocido pintor, y así alcanzó su éxito con *Le Fleuve*. La amistad entre ambos aumentaba cuando al ser rechazado en el Salón de París de 1874 salió el poeta en su defensa.

Sin duda Stéphane Mallarmé representa un personaje clave en la historia del libro artístico, siempre rodeado de los mejores pintores impresionistas de París, Degas, Renoir, B. Morisot..., de los cuales quiso que ilustraran sus poemas. Pero sus inquietudes entorno al libro fueron constantes como demuestra en una de sus cartas escrita a Paul Verlaine: "*Un livre, qui soit un livre, architectural et prémédité, et non un recueil des inspirations de hasard, fussent-elles merveilles*"⁵ No le gustaban las ilustraciones ornamentales, quería construir el libro del mundo, como él mismo decía, basado en los elementos que lo componen: el espacio, el movimiento y el tiempo, avanzando así la crisis del verso clásico. Llegó a publicar sus investigaciones entorno al libro (composición, plegados, caracteres, etc...) Pero su innovación la reflejó en *Un coup de dès n'abolira jamais le hasard* (1897) dónde el blanco, la libertad en el uso de la tipografía y la supresión de la puntuación influenciarían en las vanguardias del siglo XX, en muchos artistas, en el desarrollo de la poesía visual como veremos más adelante, y en Marcel Broodthaers quién le homenajeó en su *Un coup de dès n'abolira jamais le hasard. Image* (1969) por ser también un poeta-artista.

Volvamos al libro de pintor, a inicios del siglo XX, sin olvidarnos que artistas como el escultor Auguste Rodin o Gauguin se habían acercado al libro. Del mismo modo participó en esta disciplina Toulouse Lautrec, y al igual que recordamos sus carteles y producción recientemente expuesta en el museo MUVIM de Valencia, su álbum *Elles* (1896) mostraba aquellas mujeres de cabaret. Se exhibió en su época en varios lugares como en la galería del conocido marchante Ambroise Vollard. Precisamente de A. Vollard queríamos hablar, junto a Daniel-Henri-Kahnweiler representan los padres editoriales del libro de pintor. Johanna Drucker, relevante historiadora, opina de igual. Fueron los iniciadores de tantos otros editores que les imitaron incluso hasta los años sesenta cuando ya aparecía el libro de artista. Tal es el caso del editor Aimé Maeght que trabajó con artistas españoles como nuestro querido Chillida en *Le chemin des devins* (1966). Pintores y escritores eran llamados por estos editores-galeristas para colaborar en proyectos concretos, de ediciones limitadas, numeradas y firmadas, de papeles especiales, de tipografías móviles, de grandes libros cuidados,

5 JARAUTA, Marión Francisco; LÓPEZ, Alvadalejo José; TORRES, Nadal José María, *Stéph ne Mallarmé, Fragmentos sobre el libro*, Colección Arquitectura, 39, La Caixa, Murcia, 2002. Pág.14



Fig. 2.- *Parallèlement*. 1900. Poemas de Paul Verlaine.
Litografías y xilografías de Pierre Bonnard. Editor
Ambroise Vollard, París.

para un número de coleccionistas limitados que pudieran acceder a su coste, ya que como hemos descrito se buscaban materiales y medios distinguidos. Hoy son vestigios excepcionales pero como Walter Benjamin denunciaba, se luchaba por el ejemplar único y la sacralización de este arte. Sí para la crítica bibliófila de la época causaron escándalo por sustituir la xilografía por la litografía, como ocurrió con las imágenes de Pierre Bonnard en *Parallèlement* (ed. A. Vollard, 1900), la crítica de hoy sabe apreciar su “...notable unidad conceptual”⁶. Amplia es la lista de pintores que se exhiben en las páginas: Marc Chagall, Georges Rouault, André Derain, Georges Braque, Picasso, Juan Gris, Jean Arp, Giacometti, Kandinsky, Kokoschka, Krichner, Max Ernst. O el grabador francés Jean Émile Laboureur que trabajó desde el cubismo con xilografías en la línea de libros ilustrados, “works which also show his cubified geometry within a realistic framework.”⁷ Por fin Henri Matisse es quien se acercaría con su *Jazz* (1947) a la transición entre el libro ilustrado de pintor y el libro de artista.

Antes de pasar al libro de artista propiamente dicho, veamos cuáles fueron las aportaciones en la época de la vanguardia artística del XX. Futurismo, constructivismo, suprematismo, expresionismo, surrealismo, dadaísmo, cubismo... todos participaron en el arte del libro y muchos desde la perspectiva de la revolución tipográfica. Pero ¿qué fue esta revolución? Recordemos que el nombrado poeta Stéphane Mallarmé influenciaría y desencadenaría en F. T. Marinetti una voluntad de crear y dar libertad a las letras en el espacio de la página. Así redactó en 1909 su *Manifiesto técnico de la literatura futurista*, asentando las bases de un nuevo arte con el que publicarían libros de interesante estética. Como lo fue también el ejemplar en acordeón de más de tres metros surgido de la colaboración entre Sonia Delaunay y Blaise Cendrars donde el texto, en varios colores, invadía el espacio de forma arbitraria. En paralelo con los futuristas italianos se hallan los libros de la vanguardia rusa en los que experimentaron innovaciones tipográficas y fotomontajes, véase el ejemplar *For the Voice* (1923) de Mayakovsky y El Lissitzky. Este espacio invadido caóticamente por las letras, grandes y pequeñas, de varios colores y diferentes familias se transformaría en un nuevo arte, en poesía visual. Los pintores se hicieron poetas, o los pintores hicieron de la escritura un nuevo material de trabajo, un nuevo género de arte. Todos recordamos como jugaban los artistas dada con las letras, y éstas entran a formar parte del “nuevo arte de hacer libro”⁸. Recordemos los trabajos publicados de Kurt Schwitters

6 WYE, Deborah; *El libro Ruso de Vanguardia, 1910-1934*, Madrid, y Nueva York, Documenta artes y ciencias visuales, 2003. Pág. 14

7 STEIN, Donna, *Cubist prints, Cubist books*. Franklin Furnace, New York, 1983. Pág.62

8 Refiriéndose ya al libro de artista: CARRIÓN, Ulises, revista *Second Thoughts* 1980, Ámsterdam, publicado también en francés: AAVV, *Livres d'artistes Bibliothèque Nationale*, Centre Georges Pompidou, Bibliothèque publique d'information, Paris, 1985, Pág. 1

y sus diseños en la revista *Merz*, tipógrafo, publicista, y editor. Tales innovaciones culminarían en los años cincuenta con los poetas concretos y visuales, así Carl André, Robert Filliou, Emmett Williams o Ian Hamilton Finlay ligarían un binomio entre pintor y poeta acercándose al libro. Efectivamente todos ellos forman parte de la larga lista de artistas que ayudaron al nacimiento del libro de artista. Los años sesenta representan una década de protestas y de cambios incluso en el tema del que tratamos. Comenzó el auge por la producción de libros desde una nueva visión, sus autores tenían otras intenciones, intenciones opuestas a las de los primeros editores franceses de libros de pintores. ¿Cuál era entonces el espíritu de los orígenes del libro de artista, de los sesenta? Se alejaban de los marchantes de arte, de las galerías y del comercio del arte, y de una élite de coleccionistas. Con ayuda de nuevos medios conseguían aumentar la edición a bajo coste y así publicar democratizando su arte sin necesidad de intermediarios. El éxito del libro como soporte experimental se debía al mismo tiempo por su carácter de objeto transportable. Eran libros de tamaño reducido, muchos de ellos fotográficos o de acumulación de imágenes similares, “*livres d’artistes et collections*”⁹. Edward Ruscha desde EE.UU. y Dieter Roth desde Europa iniciaron, como padres del libro de artista, para muchos, una nueva era. 1962 y *Twenty-six Gasoline Stations* nos señalan un momento clave: el primer libro de Edward Ruscha, el “*livre inaugural*”¹⁰. Creado por un único artista y sin firmar, con nuevos medios luego de gran edición, modelo que sería luego tantas veces imitado. Veintiséis fotografías en blanco y negro de gasolineras, no considerados como obra sino como un deseo de hacer libro. Pequeño, casi cuadrado, sencillo en su estética minimal, tiene hoy, pese a todas las intenciones de los sesenta, un aura divinizada. Con la misma línea, sin narración y con ritmo repetitivo, se mantendrían sus diecisiete libros siguientes, todos autoeditados. Poco tiempo antes Dieter Roth se había dedicado a crear sus libros a través de periódicos o cómics siendo único en su producción, y relacionándola con su preocupación por los niños. En esta época el arte conceptual fue uno de los primeros en utilizar el libro como medio puesto que veía el arte bajo forma de texto o idea. Y siguiendo, tras Edward Ruscha están los libros pertenecientes a Richard Long: conceptuales, acumulativos, minimal o de viaje, en los que vemos piedras, montañas, paisajes rocosos y desérticos. Nos enseñan lo que representaba para ellos este soporte.

Comparemos *A Walk Past Standing Stones* (1979) de R. Long (ed. Anthony d’Offay) con *Every building on the sunset strip* (1966) del epónimo Ruscha, y con *Sessanta verdi naturali* (1977) del italiano Maurizio Nannucci editado con la galería Im Taxispalais y Renzo Spagnoli. Todos poseen dimensión pequeña para ser manejables, estructura fácil como es el acordeón o ‘leporello’, sin necesidad de pasar por una encuadernación, y se componen básicamente de fotografías sencillas en blanco y negro sobre un elemento que se repite en diferentes lugares y siempre aislado del hombre. Son imágenes que aparecen de manera acumulativa o coleccionista con tan sólo una escueta leyenda. En Richard Long y Maurizio Nannucci son motivos en y de la naturaleza, mientras que en Edward Ruscha son espacios urbanos, antes gasolineras y ahora casas de una misma calle, pero también piscinas, apartamentos, palmeras de la ciudad, discos, casas en venta... Clive Phillpot los califica, refiriéndose más a Richard Long, como “*Photowalkworks*”¹¹, libros creados y trabajados a base de fotografías tomadas a lo largo de una caminata. El ejemplar de Richard Long presenta nueve imágenes de grandes piedras levantadas en vertical a lo largo de la marcha de un día. Ed. Ruscha tiene una composición diferente en cuanto

9 MOEGLIN-DELCROIX, Anne, *Nouvelles de l’Estampe*, n° 118, octubre-novembre 1991, pp.4-14

10 MOEGLIN-DELCROIX, Anne, *Sur le livre d’artiste, articles et écrits de circonstance (1981-2005)*, Ed Formes, Le mot et le reste, Marseille 2006, Pág. 45

11 PHILLPOT, Clive, “Some Contemporary Artists and Their Books”, en *Artists’Books: A Critical Anthology and Source Book*, Ed. Joan Lyons, Layton, Gibbs M. Smith, Inc.; Rochester, Visual Studies Workshop Press, 1985, Pág. 97

a las imágenes, éstas no ocupan toda la página sino el borde inferior y de modo invertido en el borde superior con un tamaño de 4 x 6 centímetros, desplegado mide casi quince metros. En la parte posterior de su camioneta colocó una cámara de fotos para captar todas las viviendas a lo largo de una misma calle: *Sunset Street*, en el centro deja un espacio blanco vacío y añade el nombre de la calle y el número de cada vivienda. El ejemplar de Maurizio Nannucci es un estudio científico y riguroso sobre la denominación de los colores industriales, partiendo del verde como color por excelencia, y viendo en la naturaleza todos sus matices, anotando sus nombres en latín. Lo compone de fotografías cuadradas colocando tres por fila vertical, al inicio un texto breve lo explica. Nos hace recordar otra obra más contemporánea de Peter Heckwolf *Ips Typographus* (1993), artista explorador de la naturaleza que imprime directamente en las páginas de su libro las creaciones que los escarabajos dejan al comer la corteza de los árboles.

Libros sistemáticos como los de On Kawara, libros minimal como los de Sol Lewit, catálogos-obra como los de Lawrence Weiner, quien consideraba este soporte como espacio alternativo de creación y comunicación, aportaciones de Allen Ruppersberg quien veía en el libro un microcosmos del mundo rechazando el libro de artista pero reflexionando en la forma del libro, Hans-Peter Feldmann, Ben Vautier, Daniel Buren..., enmarcan este interesante y prolífico periodo. Por último desde Francia, Christian Boltanski, y Annette Messager con su tema de la condición de vida de la mujer, superan el objeto libro y adaptan en él la fotografía, incluso fotografías a color (*Les vacances de à Berck-Plage*, 1995), llegando así a nuestra década. Y de la misma década de los noventa podemos investigar, como artista internacional, los curiosos libros escultóricos de Anselm Kiefer.

En la actualidad sabemos de artistas que en ocasiones se decantan por el medio del libro, o incluso que les supone, este soporte, su principal forma de expresión como: Kiki Smith, Sophie Calle, Peter Dowsbrough, Denmark, Marin Kasimir o Anne Goy. Tenemos especial predilección por tres artistas muy diferentes en su creación pero de igual sensibilidad: Sylvie Caty, Thorsten Baensch y Bernard Villers, una francesa, un alemán y un belga. Sylvie Caty la conocimos este mismo año 2007 en la 1ª bienal de libros de artista de Normandía. Su stand se diferenciaba de los demás por ser todo negro, allí presentaba sus cajas negras (cajas de Pandora según ella) cajas de diferentes formas y tamaños, cajas que contenían un libro singular, cajas únicas que podríamos afirmar ser libros objeto. Lleva más de cuarenta años trabajando alrededor del libro y posee otra colección en la que apoya sus ejemplares sobre almohadas blancas. Todos llevan parte de la vida de la artista, momentos cruciales que nos deja observar como por una mirilla, el nacimiento de su hijo *Histoires des p'tits Marcel*, o su situación de mujer y artista en su curioso *1 coup de pinceau, 1 coup de balai* donde escribe el texto en las púas de un pincel que son ahora largas bandas de papel. También presenta su reflexión sobre el libro en aquél que salva de las cenizas, *Sauvé des cendres*. Nos transmite sentimentalismo al mismo tiempo que humor y reflexión. La serigrafía es lo que utiliza Bernard Villers para maquetar sus autoediciones bajo el nombre de Ed Remorqueur, aunque suele cambiar habitualmente el nombre de su editorial para despistar al público siguiendo el humor belga. Nos muestra pequeños libros, finos, de papeles japoneses, transparentes, de no más de treinta páginas, y en los que se divierte con los colores y la tipografía al estilo Marinettiano. De él han hablado ya numerosos críticos especialistas como Anne Moeglin-Delcroix o Guy Schraenen quien afirmaba que representaba un pintor de *Livres de peintres*, pero no compartimos su idea ya que sus libros son sencillos concebidos por él mismo, editados y distribuidos con sus medios, sin galerista ni poeta, como los libros de artista. En su trabajo titulado *Sol* (1998) abrevia todo lo escrito y juega con las notas musicales: do re mi fa sol la si, remarcando el sol en color amarillo para referencia al artista Sol LeWitt. “*Dans ses livres exploite les rencontres du support, de la forme et de la couleur en jouant sur la*



Fig. 3- Sylvie Caty.
1 coup de pinceau, 1 coup de balai.
Feria internacional de libros de artista de
Normandía, septiembre de 2007.

*transparence de matérieux.*¹², afirma el crítico especialista y conservador de la colección preciosa de libros del museo real belga de Mariemont, Pierre-Jean Foulon, dónde albergan unas decenas de sus pequeños ejemplares. Desde Alemania Thorsten Baensch decide instalarse en Bruselas, allí continúa sus investigaciones sobre el libro, medio caprichoso para comunicarse del que funda en 1996 su propia editorial personal: Bartleby & co. De colaborar en librerías y editoriales pasa a ser pintor y editor. Cuenta hoy con una colección que supera la treintena de libros, cada uno diferente. Curioso es también que la mayoría de creadores de libro artísticos son al mismo tiempo coleccionistas como nos muestra Thorsten Baensch que cuenta con ejemplares tan importantes como los de Edward Ruscha, o como ocurre también con el artista Baudouin Oosterlynck que incluso conserva ejemplares del valenciano Bartolomé Ferrando. Los proyectos de Thorsten son estudiados al milímetro, cada detalle revisado, y si algo no es correcto o perfecto decide volver a empezar. A veces tarda años hasta conseguir lo que busca, un resultado profesional de gran valor y calidad que parte de una idea madurada y reflexionada. No obstante mantendremos la curiosidad por los libros de Thorsten Baensch y hablaremos de ellos a continuación al comentar el aspecto de la colaboración en los libros.

Variedades casi inclasificables

Hemos visto como la mayoría de ejemplos anteriores eran el resultado de un trabajo personal incluso a veces íntimo. Sin embargo creemos que es algo arriesgado afirmar decisivamente que el libro de artista es una obra por entero de un sólo artista con sus medios. Sí lo fue en muchas obras de los años sesenta, pero en otras ocasiones es el fruto de una relación entre varios, entre disciplinas artísticas diferentes y en colaboración. En numerosas creaciones es difícil calificar qué tipo de libro es, puesto que tratamos con obras de arte y por ello están libres de toda regla, a veces son variedades casi inclasificables. Así, volviendo también a las vanguardias de principio de siglo, explicamos cómo en algunos casos en un mismo artista se dan en comunión múltiples disciplinas, como en Fortunato Depero quien “*résume toute sa recherche multidisciplinaire comme peintre, sculpteur, poète, architecte de l'avantgarde futuriste.*”¹³ Sus libros-máquinas muestran inquietudes multidisciplinares entre la escultura y el libro arquitectónicamente diseñado. De nuevo los años sesenta son el punto de partida de este concepto.

¹² Ibid

¹³ AA.VV. *Poesure et Peintrie, 'd'un art l'autre'*. Marseille, Centre de la Ville de Charité. 1993. Pág. 63



Fig. 4.- Thorsten Baensch. *Chicken*. 2004.
Ed. Bartleby & Co. 38 ejemplares numerados.

En ese periodo es cuando aumenta la participación entre artistas buscando un arte total. Johanna Drucker corrobora nuestra tesis cuando afirma que: “*Esa zona se encuentra en la intersección de una serie de diversas disciplinas, campos e ideas, más que en sus límites*”¹⁴, y grupo o no grupo, Fluxus representa el mejor ejemplo de trabajos entorno al libro en ‘*esa zona*’. Porque muchas veces se preguntarán ¿Quién hace esos libros? ¿Escritores, artistas, editores, pintores, escultores...? Podemos responder que todos ellos y muchos otros se entremezclan en la creación de libros especiales. Hemos estudiado a lo largo de varios años que el soporte-libro es un espacio ideal para la colaboración entre diversas disciplinas artísticas, y tenemos especial predilección por aquéllos que lo demuestran. Presentamos a continuación una selección de estos libros interdisciplinarios. Y cuando hablamos de disciplinas artísticas entendemos tanto pintura, escultura, dibujo, fotografía, como performance, instalación, vídeo arte, e incluso arquitectura, música, danza, teatro, joyería... llegando incluso al arte culinario.

Lo más acertado en este caso es ofrecer algunos ejemplos concretos en los que apreciar esa colaboración de disciplinas. El arte Pop mostró libros en los que muchos artistas participaban, véase *ix Life* (1964). Publicado en Bern por E. W. Kornfeld y dirigido por el artista y poeta chino Walasse Ting, este libro tenía un colorido sus páginas realizadas por: P. Alechinsky, K. Appel, E. Baj, A. Davie, J. Dine, O. Fahlström, S. Francis, R. Indiana, A. Sensen, A. Jorn, A. Kaprow, K. Kogelnik, A. Leslie, R. Lichtenstein, J. Mitchell, C. Oldenburg, M. Ramos, R. Rauschenberd, Reinhoud, J. P. Riopelle, J. Rosenquist, A. Saura, K. Smith, K. R. H. Sonderborg, W. Ting, B. V. Velde, T. Wesselmann, y Andy Warhol. Fueron sesenta y dos litografías de estos veintiocho artistas y sólo tres de ellas en negro, sobre papel Rives, con una edición de dos mil cien ejemplares. Y es que en esta década intentaron suprimir las fronteras entre las diversas formas de arte. Desde Fluxus percibimos que en sus happenings había una gran relación entre teatro, danza, música, poética, plástica, y todo ello era luego recogido en ediciones de libros o cajas. Uno de sus proyectos en colaboración más interesantes fue el libro *Xerox Book* publicado por Seth Siegelau en 1968 a través del nuevo medio, en aquél entonces, de la fotocopiadora. Con un carácter minimalista participaron artistas como: Carl André, Robert Barry, Lawrence Weiner, Joseph Kosut, Douglas Huebler, Robert Morris y Sol LeWitt. Se formó de ciento setenta y cinco fotocopias, ejecutadas por los siete artistas que usaron este sistema electroestático de copia a través de la máquina Xerox. La edición pudo así ser de un mayor número

¹⁴ DRUCKER, Johanna, “El libro de artista como idea y forma”, publicado en DRUCKER, J., *The Century of Artist’s Books*, NY, 19995 pp: 1-19, y en AA.VV, *Nómadas y Bibliófilos, concepto y estética en los libros de artista*, San Sebastián, Koldo Mitxelena Kulturunea, Guipúzcoa, 2003. Pág. 120



Fig. 6.- Fortunato Depero (ca. 1927)
Libro máquina. 3 ejemplares.

gracias a este nuevo medio, llegando a un total de mil ejemplares. A propósito de este volumen José Emilio Antón lo calificó de libro colectivo y comentó que se trataba de un libro “*de excepción al tópico que se venía viendo hasta el momento donde en un libro sólo trabaja un único artista. A partir de entonces varios artistas trabajaron en este tema.*”¹⁵ Y este tema es la colectividad. Por último como tercera obra *Itinerant Text* (1998) enmarcada en el tipo de catálogo-obra, exactamente realizado para la exposición: *Artist/ Autor: Contemporary Artist's Books*, organizada en EE.UU. por Clive Phillpot, Cornelia Lauf y Jane Rolo. Son diapositivas para una edición de sólo cuarenta ejemplares de doce artistas: Judith Barry, Robert Barry, Angela Bullock, Tacita Dean, Jimmie Durham, Tracey Emin, L. Gillick, Douglas Gordon, Susan Hiller, Joseph Kosuth, Tracy Mackenna y Simon Patterson. Este proyecto nos ayuda a subrayar la intención de las exposiciones e la creación de catálogos-obra, y la constante temática del viaje como origen del nacimiento de un libro de artista.

¿Pero qué hay de las demás ciencias artísticas? Hemos visto libros ilustrados, libros tipográficos, libros biográficos, libros de viajes, de colecciones, catálogos como obras de arte diseñados por los mismos artistas de la exposición, en síntesis el libro es documental y retoma tanto las fotografías de viajes como las obras efímeras. En pleno romanticismo y con motivo de las primeras expediciones, los cuadernos y la fotografía se soldaron para evidenciar todos los hallazgos exóticos. Daguerre fue no sólo uno de los padres de la fotografía sino que participó, entrado el siglo XIX, en la ilustración de los cuatro continentes. Pronto William Henry Fox Talbot añadiría el carácter artístico a estos primeros libros fotográficos (o photobooks como Martin Parr y Gerry Badger los adjetivaron) en sus estudios-elaborando *The Pencil of Nature* (1846). Sería el primer ejemplar que ligaría una cadena de libros creados por los fotógrafos más conocidos, desde Man Ray usando los fotomontajes al estilo de la vanguardia rusa, a Walker Evans o a Allen Ruppersberg recordando las iniciativas de Edward Ruscha.

¿Podemos entonces ver una performance o instalación en un libro? En el periodo en el que se desarrollaron estas dos tendencias el libro supuso un lugar de almacenaje de obras efímeras que al desaparecer del espacio quedaban memorizadas en las páginas a través de anotaciones, fotografías etc... Christo posee ahora sus proyectos anteriores registrados en cuadernos, libro de artista o cuadernos de artista que sobreentiende como obra en formato libro. Sin tanta intervención directa sino con una publicación mecanizada de hasta seis mil ejemplares con fotolitografías *Side to Side* (1971) es el recuerdo y apoyo de una performance para la pareja británica Gilbert & George. Y si paseamos

¹⁵ Conferencia de José Emilio Antón: *Libros de artista. Otra forma de expresión artística*. 14 de abril de 2004 en el museo Artium de Vitoria.



Fig. 7.- *1 c life*. 1964. Ed. E. W. Kornfeld, Bern. Dirige Walasse Ting, 28 artistas. 62 litografías sobre papel Rives. 2100 ejemplares.

por las salas de la Tate Gallery podemos visualizar la instalación de Susan Hiller formada por varias cajas numeradas en las que objetos y libros guardan elementos de su expresión trabajada a lo largo de siete años. *From the Freud Museum* (1997) es el título de estos contenedores que podrían recordarnos a la mítica maleta de Duchamp. Además de su instalación queda un libro en offset donde se muestran, fotografiadas una a una, todas las cajas. Y si en cambio hubiésemos paseado no por Londres sino por Madrid el año 2003, hubiéramos apreciado un manantial de libros cayendo desde una ventana de la Casa de América, son las *Biografías* en instalación de Alicia Martín.

El libro se encuentra en muchos lugares, viaja con nosotros, se muestra de múltiples formas, “...un disco fonográfico o cinta de ‘cassette’, sería también un libro, pues constituye tanto la grabación del libro como el tipo en una página, e igual de accesible para ‘lecturas’ repetidas (...) Lo mismo podría decirse de la notación musical o coreográfica, que guardan igual relación- para quienes sean capaces de leerlos- como el texto de una obra de teatro con la representación de la misma.”¹⁶ Sin acercarnos a las posibles y bellas partituras ilustradas podemos hallar libros artísticos en los que escuchemos música. Kandinsky nos demostró que el arte plástico no se aleja tanto del auditivo, ambos llenos de sensibilidad; Matisse imaginó los libros musicalizados: “Le peintre est un “second violon” qui doit “laisser le pas” à l’écrivain qu’il met en lumière.”¹⁷ y Fluxus conjugó estas dos asignaturas en numerosas propuestas. Pero acerquémonos y escuchemos los sonidos de amor de la sangre de Jaume Plensa en *Love Sounds* (1998). Editado por la galería Antoni Tàpies en cincuenta ejemplares firmados y numerados, contiene un librito con cinco impresiones digitales a color y un CD con cinco sonidos de su sangre en distintas partes de su cuerpo. Pero es entre la música y el escultura, entre el libro objeto y el libro de artista que Lucio Fontana nos plantea una visión intermedia del libro con su *Concerto spaziale* (1966). Editado en Venecia con forma metafóricamente en acordeón metalizado, cobre de finas láminas o páginas troqueladas por pequeños círculos que recuerdan las notas musicales, nos transmite la idea de fragilidad, musicalidad y dulzura. Las portadas protectoras son de plástico color amarillo con el nombre del artista y la editorial en rosa.

Stéphane Mallarmé escribía en *Divagations* que un libro debía ser arquitectónico y premeditado. Se discute habitualmente sobre la arquitectura de un libro, pero menos de los libros de arquitectos como los del franco-suizo Le Corbusier. Recientemente pudimos ver expuesto en Madrid en el Círculo de Bellas Artes, *Le poème de l’angle droit* (1955) con ciento cincuenta litografías a color que

¹⁶ GOLDSTEIN, Howard, “Algunas reflexiones sobre libros de artistas”, en AA.VV, *Libros de artista*, Salas Pablo Ruiz Picasso, del 15 Septiembre al 1 de Noviembre, Direcc. General de Bellas Artes, archivos y bibliotecas, Madrid 1982. Pág: 31

¹⁷ MATISSE, Henri, *Ecrits et Propos sur l’art*, Paris, Pág. 217

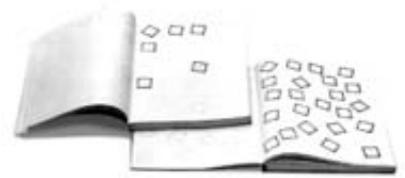


Fig. 8.- Xerox book. 1968.
Publicado Seth Siegelau.
175 fotocopias de 7 artistas. 1000 ejemplares.

elaboró a lo largo de ocho años y publicó con uno de los primeros editores franceses conocidos: Tériade. El arquitecto trató de mostrar la síntesis de las artes, y esa publicación es una prueba de ello. Pero son más de cuarenta títulos los que diseñó y hoy forman parte esencial de su trabajo creativo. Si de Louis Kahn observamos los admirables estudios en su cuaderno de dibujo (1962) también lo vemos en la mayoría de jóvenes arquitectos actuales. Y, descubrimos que poseen un atractivo singular, más allá de estructuras, de álgebra, de construcción, de geometría, de urbanismo, y de leyes de la física, todos rozan de pleno lo estético, inconscientemente o no. Literatos, arquitectos y artistas se ven entremezclados, entorno al libro. Apreciamos entonces los cuadernos del escultor valenciano Miquel Navarro. Con tinta, lápiz o grafito consigue transmitir sus inquietudes por la ciudad y la arquitectura que la rodea, tales preocupaciones sobre el entorno urbano las viven y expresan muchos artistas. Citando uno de ellos, Gordon Matta Clark, vemos como para expresar las mismas ideas utiliza además otra disciplina añadida: la fotografía. Algunos transmiten su visión sobre la arquitectura pero ¿cómo verían los arquitectos el papel del libro? El grupo de arquitectos RCR al proyectar una casa para un editor en Barcelona reflexionaron sobre este asunto: *“Los libros, diálogos, discusiones, reuniones. Libros, páginas, fotos, textos. Espacios para trabajar, charlar, debatir, conformados por lienzos que se unen, yuxtaponen, deslizan. El espíritu del libro habita la casa y también el jardín, y transmite su luz durante la noche, queriendo llegar hasta el mar mediterráneo que aparece en el horizonte, quizás no tan lejano.”*¹⁸ La simbiosis entre escultor y arquitecto es un hecho real, *Oteiza y la arquitectura: múltiple reflejo...*(1996) es un catálogo de artista, aunque la concepción del diseño y el comisariado es de Concha Lapagesse y Darío Gazapo, exposición realizada en Navarra en la Fundación Cultural COAM y en el Colegio Oficial de Arquitectos. La editorial es Pamiela Argitaletxea que origina una genial caja de hierro galvanizado con pegatina en blanco y gris para el título caligrafiado con la firma de Oteiza. En el interior son hojas dobles o trípticos sueltos de un tamaño no estándar, también en vegetales, todo en blanco y negro. Sobriedad con imágenes y fotos a sangre de: Oteiza trabajando en su taller, poemas y poemas visuales mallarmeanos. Las páginas van numeradas con grandes cifras; la maquetación en definitiva es singular en una retícula de cuadrados con: textos, imágenes, esquemas del artista y esquemas o planos de arquitectos. Oteiza es un escultor que plantea aquí su colaboración con arquitectos y esto es lo que nos interesa. Saenz de Oiza, Orbe, Basterretxea o Fulluando son algunos de los arquitectos con los que trabajó. No se trata de un catálogo de edición limitada, pero sin duda es un catálogo especial, y en él se refleja la asociación entre escultor, arquitecto, y diseñador o artista del libro. Si estudiamos de cerca la producción de arquitectos valencianos como Carlos Meri o Jorge Torres, descubrimos que guardan tímidamente una sugestiva producción artística bibliófila

¹⁸ CURTIS, William. J. R., *“RCR ARANDA PIGEM VILALTA ARQUITECTES entre la abstracción y la naturaleza”*, Ed.GG, 2005, Pág. 118



Fig. 9.- Lucio Fontana. *Concerto spaziale*. 1966.
Editorial Cavallino. 200 ejemplares. Venecia.

a considerar. Notas, fechas, dibujos de la naturaleza, apuntes de paisajismo, alzados y plantas de edificios relevantes en la historia del arte, detalles constructivos, todo unido, arte y técnica, en 'nuestro' soporte objeto de estudio: el libro. También S. Calatrava posee miles de cuadernos con dibujos a carboncillo sobre anatomías y edificios.

Antes de finalizar echemos un vistazo saboreando los libros culinarios de Thorsten Baensch. En colaboración con Christine Depuis lleva en marcha una serie editorial sobre la cocina titulada: *Cookbook* donde añade en sus libros, recetas de todo el mundo cuidadosamente ilustradas y editadas junto a objetos como: cubiertos de plástico o de madera tallados a mano, guantes de cocina, manteles, servilletas bordadas o incluso un pollo y gambitas cosidas en lana rosa. Estos libros de artista en colaboración con el arte culinario son la última prueba de que es un soporte ideal para la interrelación entre artistas y disciplinas, es un lugar de encuentros. Desde la quinta feria internacional de libros de artista de París (2005), realizada en la galería de Liliane et Michel Durand-Dessert, pasa Thorsten Baensch a exponer en noviembre de 2007 a Nueva York con su última aportación *Troc-X-chance* (12 ejemplares). Se compone de ocho secciones de recetas (entradas, sopas, carne, pescado, etc....) e incorpora: cojines, mantel, cubertería de madera tallada a mano, vasos de vino, y las conocidas 'crevettes', o gambitas belgas, fabricadas en lana. El artista une cocina, libro y performance en *su cuisine transportable / cocina transportable*. Junto a Christine Depuis realizan ante el público seis actuaciones culinarias, el público conversa con ellos y se prueba su tarta a cambio de darles una receta.

Ubu es el personaje teatral creado y diseñado por Alfred Jarry que más veces ha sido ilustrado con xilografías, litografías, grabados, partituras... por los grandes artistas de la talla de Pierre Bonnard, Audrey Breadsley, Jean Puy, Magritte, Georges Roualt junto al editor A. Vollard, Max Ernst, Pierre Alechinsky, David Hockney, Miró y Picasso entre otros. Teatro, cine, danza, y otras áreas se deslizan dentro de los libros artísticos. No obstante cerramos nuestro libro con el fin de volver abrirlo en otra ocasión y presentar esas y otras disciplinas, obras y ejemplos de un arte nuevo pero heredado, todo con el propósito de iniciarles en el camino hacia la curiosidad de estas páginas singulares.

Nuestro entorno, ¿Dónde hallar esos libros raros?

Avanzamos la teoría en la que si en el libro no existen fronteras entre las disciplinas artísticas- vengan de donde vengan- tampoco deben haber límites geográficos, y es más, el libro es un acompañante ideal en los viajes por su carácter transportable. Aun así comentamos ciertas obras que nos son cercanas y exploramos dónde hallar esos libros raros. Hemos enunciado anteriormente algunos conocidos artistas de nuestro entorno que han participado en el mundo del libro: Goya, Juan Gris, A.

Saura, Jaume Plensa, Alicia Martín... o el editor Aimé Maeght quien publicó obras de Chillida pero también de Picasso, Miró o Tàpies; veamos ahora sutilmente, en España y Valencia, cómo y quiénes siguen este género de arte: editoriales, colecciones, exposiciones, artistas, librerías...

Reconocemos que cada vez en mayor medida y con más interés aparecen libros artísticos en todas sus posibilidades, con lo que a veces son complejos de catalogar. Ya en una de las primeras exposiciones en España: *Libros de artistas*, realizada en Madrid (1982) en las salas Pablo Ruiz Picasso, Catherine Coleman comentaba que los intentos de clasificación se superaban por la variada producción bibliográfica. Nos indicó que José Luís Castillejo, Juan Hidalgo y Walter Marchetti -seguidores de John Cage y del grupo Fluxus- fueron los “pioneros del libro de artista en España”¹⁹, y que Carlos Alcolea había presentado con *Aprender a nadar* (1980) uno de los pocos libros de artista en toda regla (recordando tal vez a Edward Ruscha en su *Nine swimming pools*, 1968). Aseguraba en los ochenta que España producía pocos libros de artista o libros impresos (entendidos como los producidos en los sesenta por los americanos a través de nuevos medios de imprenta) y más bien libros objeto. Describió algunos ejemplos de artistas, unos más conocidos que otros, que estaban presentes en la exposición. Analicemos esa lista de libros objeto: *Indigestión* (1973-76) de R. Cristóbal o 3333366666 de Joan Palou con una bola de acero taladrada al centro, pertenecen a la serie de libros únicos, mutilados y reconstruidos; *Llibre blanc i blau* (1981) de Jaime Pinya o *Agenda 71* de Santiago Serrano forman parte de aquellos ya editados y publicados que han sido transformados en libros de apuntes. Se vieron expuestos libros de telas de Agius o de Aurelia Muñoz (*Quiput*), libros transparentes imposibles de leer como los de Llimós, A. Algardi, Medina Varcareel; libros fotográficos, como en los orígenes del libro de artista, de Antoni Muntadas o Fransec Torres, libros fabricados por medio de la fotocopia al estilo Xerox Book de R. Cristóbal, Eugenia Becells, T. Carr, o Carlos Alcolea. Y sobre nuestro tema predilecto: libros en colaboración, también se hizo referencia. Por ejemplo el libro único en acordeón del Atelier Bonanova que viajó desde Polonia y llegó con un artista en cada página; el libro documental de arte efímero o performance que aportó la galería Juana de Aizpuru: *Documentos: Tierra, Aire, Agua y Fuego* (1973) y donde trabajaron N. Criado, Torres, Muntadas, Abad, Benito, Corazón, J. M. Gómez; o la coproducción de P. Bulnes y Navarro Baldeweg en *Figuras de definición* (1980). Nombraba la historiadora, en cuanto al Mail Art, al Grupo Texto Poético del que conocemos bien al valenciano Bartolomé Ferrando por su aportación entorno a la poesía visual. Sobre este juego plástico de letras hay diversos artistas que lo establecen en el libro. Este es el caso de Juan Gris avanzándose en *Au soleil du plafond* (1955) pero también de Tàpies quien entre la letra, los números y el signo congenia con Joan Brossa en numerosas ediciones: *A. Tàpies* (catálogo de artistas de la sala Gaspar, 1969), *Nocturn Matinal* (1970) o *U no és ningú* (1979), editados por Polígrafa a modo de *livre de peintre*. Pero cabe mencionar la cubierta realizada por Tàpies para los ciento doce ejemplares que preparó la editorial Fata Morgana en *Ça suit son cours* (1975), donde además de los cuatro aguafuertes para los poemas de Edmond Jabès introduce el artista, en la portada y contraportada, fuertes gofrados sin tinta de palabras sueltas en una estética de poética minimal.

C. Coleman termina explicando que la mujer española aparece levemente en estas manifestaciones. Fue la excepción E. Balcells quien como Annette Messenger utilizó las páginas para denunciar la manipulación de la mujer en la sociedad. Estos y tantos otros artistas se apoyaron y manipularon el libro, unos ocasionalmente y otros de forma continua como reflexión permanente en su quehacer artístico. Por ello debemos explicar que la situación artística ha cambiado sólo parcialmente desde aquella exposición en los años ochenta. La producción ha aumentado pero se siguen cometiendo los

¹⁹ COLEMAN, Catherine, “El libro de artista en España”, en *Libros de artistas*, 1982. op. Cit, pp. 36-45



Fig. II.- Grupo Texto Poético, Bartolome Ferrando.
Texto poético 7.

mismos errores terminológicos. Por ejemplo, en febrero 2008 se presentó en Valencia una exposición de libros en la galería Kessler Bataglia en colaboración con la Biblioteca Pública del Hospital. Esta última donó libros viejos para ser intervenidos por profesores de la facultad. Actuaron en ellos igual que hicieron los artistas de aquella primera exposición en los años ochenta. Catherine Coleman volvería entonces a afirmar, si viera esta exposición, que son pocos los libros de artista que allí se vieron. Los teóricos tratan de no confundir los términos y usarlos con propiedad para mejor comunicar. En esta exposición sólo hubieron libros objeto, o más bien y como muy bien recalifica la joven investigadora Marta Pina, libros intervenidos. No obstante cabe mención especial para el pintor Javier Chapa por su recién libro objeto, y para José Manuel Guillen, ambos por su capacidad de adaptabilidad al medio logrando así ser fácilmente reconocidos por su estilo. Pero si algo ha cambiado es que este soporte es hoy uno de los preferidos y está en buena aceptación por mujeres artistas como la ya citada valenciana Carmen Grau. A este respecto se halla la producción de jóvenes artistas afincadas hoy en Valencia como Ángela Sánchez de Vera, Marta Pina, o nuestra humilde aportación. También las fotográficas autoediciones Yosolo de Juan González Fornes: *Memorias Disipadas* (2004) nos resultan muy interesantes, sobre todo cuando recientemente nos confiesa que sus primeros pasos fueron con un módico presupuesto y que al tiempo consiguió una impresora con la que comenzó a jugar con el formato libro. Tales declaraciones nos remiten al pasado de Edward Ruscha y al no tan pasado Thorsten Baensch, uno por la fotografía y otro por la impresora. Hemos heredados los pasos de nuestros antecesores por su gran dedicación y admiración al libro. Lo vemos en el pintor y escultor alicantino Curro Canavese en sus más de cuarenta libros, contémplese su bella *La memoria*. Así Manolo Valdés posee varias de sus librerías o esculturas de madera en las salas del museo IVAM, y Miquel Navarro donó parte de su colección a este mismo museo, de entre la que cabe destacar sus cuadernos de dibujos y proyectos, libros de un gran artista. Miquel Barceló prosigue sus búsquedas desde sus libros pintados de gran formato hasta sus libros-escultura en hierro o su triturado libro en la turmix y vuelto a elaborar. Pero a todos nos cautiva la creatividad de Carlos Pazos en sus libros, o la sensibilidad en las páginas creadas por José María Sicilia, que trabajando

desde Francia con Michael Woolworth nos transporta a un mundo táctil y visual en cierto modo especial con *You're alone* (1992) de doce páginas enceradas, cosidas y troqueladas con texto de Thomas Lux, pero también con *Luz plegada* (1994), o con *Le Prince, l'aveugle et le disciple* impregnado con color floral de sugerentes imágenes para el texto de Laurent Busine.

Y aunque las vanguardias llegaron con retraso a España, así como la revolución del libro, no podemos olvidar nuestro pasado, nos referimos a esas novelas que todos conocemos y que han sido, y siguen siendo, largamente reeditadas: *El Quijote* y *Tirant lo Blanc*, los eternos ilustrados. Con ello queremos recordar la cercana exposición: *Manuel Boix. Obra gráfica e impresa* (1966-2006) en el Centro del Carmen de Valencia. La actividad de Manuel Boix se describía "...como grabador y como ilustrador: (a) su reiterada dedicación a la bibliofilia (con sus numerosas carpetas y su excepcional y paradigmático trabajo sobre el Tirant lo Blanc)"²⁰ Lo que comenzó siendo una pequeña exposición colectiva en Madrid y en Barcelona (*Llibres d'artista*, sala Metrónom) ha terminado en varias exposiciones monográficas o de temática más específica como *El libro Ruso de Vanguardia, 1910-1934*, preparada en el año 2003 para el Museo Nacional centro de arte Reina Sofía, itinerante en Nueva York para el Museum of Modern Art. O, ese mismo año fue una verdadera suerte poder apreciar de cerca el magnífico ejemplar *Every building on the sunset strip* así como el resto de obras de Edward Ruscha, On Kawara, Lawrence Weiner, Allen Ruppensberg, David Tremlett, Evru, Andrés Nagel, Martin Kippenberger, y Peter Fischli & David Weiss, en la sala Koldo Mitxelena Kulturunea de San Sebastián: *Nómadas y bibliófilos, concepto y estética en los libros de artista*. Pero otras anteriores y de igual importancia han sido: en 1992 y comisariada por José Antonio Sarmiento *Libros de Artista* en el Antiguo Convento de las Carmelitas de Cuenca; dos años después *Bibliofilia transformista* en la sala Balmes 21 de la Universidad de Barcelona; y como mítica queda recordar la que José Miguel Cortés organizó en Valencia a través del Consorci de Museus y de la Universitat Valenciana: *Llibre de les Meravelles*. Retomando el título de las primeras exposiciones, está la organizada en 1998 en el Palacio de Montemuzo de Zaragoza. De la artista valenciana Carmen Grau se pudieron ver en la exposición de L'Almodí en mayo 2001: "Taller narrativo", no sólo sus pinturas y esculturas sino también varios cuadernos de artista y libros objeto. En la muestra de la colección Bancaja en Valencia pudimos conocer a *Picasso y los libros* comisariada por Juan Carrete Parrondo en 2005, asimismo se han podido apreciar los libros de Tàpies en la Fundación Antoni Tàpies de Barcelona o en la Casa Encendida de Madrid. Más cercana es la exposición que se celebró en el IVAM de Valencia este pasado 2006 sobre *Elena de Rivero. A mano: trabajos sobre papel* que comisarió Elisabeth Finch. Allí pudimos ver algunas sugerentes obras como *The Book of time* o *The Book of hours* (2000) o instalaciones referentes al libro, artista valenciana que nos recuerda en ciertos casos a Sophie Calle. Y en ese mismo año se exhibieron los libros de Jaume Plensa en la Fundación Pilar i Joan Miró de Mallorca.

Desde 1999 con la presentación en la Fundación Antonio Pérez de Cuenca de los trece años de ediciones de *Antonio Agra Editor*, hemos distinguido muchas otras editoriales comprometidas ya sea la galería Estampa, o la joven librería-web La Rara Biz promoviendo y distribuyendo. O desde Gerona la comprotida Tristan Barbarà que se internacionaliza en la próxima 6th ArtistBook internacional 2007 de París coordinada por Nathalie Amae. Y es que ya avisamos que no hay fronteras entre disciplinas artísticas dentro del libro, ni geográficas para la editorial Raiña Lupa dirigida por Rocío San Claudio Santa Cruz desde París, con la publicación este 2007 del libro fotográfico de Fransec Torres: *La visita de Munchausen*; ni para Ivory Press de Elena Ochoa Foster al editar al mismo tiempo

20 DE LA CALLE, Román, "Manuel Boix: La creatividad disciplinada", en GUARINOS i Vinyoles, Abel. *Manuel Boix. Obra gráfica e impresa*. (1966-2006) Centro del Carmen, Generalitat Valenciana, Consorcio de museos, Valencia 2006

desde Londres libros de lujo de artistas británicos como Richard Long o españoles como Eduardo Chillida. Recordemos del artista vasco la muestra de todas sus ediciones este mayo 2007 en la Biblioteca Nacional de Madrid: *Los libros de artista de Chillida: una constelación estética*. Por último queremos demostrar el interés de estas obras al formar hoy colecciones concretas en: el MUSAC de León, el Museo ARTIUM de Vitoria, el IVAM de Valencia, el Museo Picasso de Málaga, la Fundación Bancaja, el MACBA de Barcelona, etc,... y por supuesto en la Biblioteca Nacional de Madrid.

Y para concluir... ¿Para qué sirven?

En 1977 escribía Lucy R.Lippard que desde los años sesenta y setenta “...han aparecido cientos de libros de artista. Pero nunca se les hacen reseñas, ni siquiera en revistas de arte, ni como libros ni como exposiciones. Hasta ahora los libros de artista se han distribuido a amigos y colegas, para después languidecer en almacenes, estudios y cuartos traseros de galerías. Los publican los propios artistas... Los artistas no asociados a galería no encuentran la manera de distribuir ampliamente sus libros y raras veces recuperan los costes de imprenta...”²¹ Ya demostramos que en muchas ocasiones son los mismos artistas los que adquieren apasionadamente estas piezas apreciando y demostrando su valor con el coleccionismo.

Nadie se pregunta para qué sirve un libro de poemas guardado en la estantería, o ese cuadro, o una fotografía familiar, o una figurilla decorativa, pero el espectador que observa por vez primera un libro de artista sí se pregunta para qué sirve. El libro de artista es una obra íntima que place y por ello la conservamos. ¿A caso no nos gustaría a todos tener un ejemplar de *L'après midi d'un faune* para leer a Stéphane Mallarmé al mismo tiempo que contemplar los grabados de E. Manet? Este placer estético, la curiosidad, es lo que tienen todos estos libros artísticos que muchos coleccionistas, más que en estanterías, guardan cuidadosamente en vitrinas como objetos sacralizados como advertía Walter Benjamin. Este escrito tan sólo pretende sensibilizar al actual espectador en este apartado del arte, en este género artístico que no sólo empezó con Edouard Manet y se renovó con Edward Ruscha, sino que sigue en la actualidad al igual que sigue la pintura o la escultura. Sí el editor Floury no pudo vender las ediciones de *Histoires Naturelles* bellamente ilustrado por Toulouse-Lautrec, queremos con este artículo motivar al lector, sino a adquirir, por lo menos a conocer este absorbente mundo del arte del libro. Pero también se quiere advertir que el mal uso de los términos hace irresponsables a los artistas que pretenden proliferar estos objetos tomando como excusa la creación de un libro o sobre un libro sin tener en cuenta que aunque es sólo un medio no debe haber ausencia de mensaje. La curiosa novedad pronto se olvidará por la vulgar cotidianeidad o excesiva productibilidad.

Queda ya señaladamente demostrada que es indiscutible la existente historia del libro artístico, y parece evidente que el libro como soporte es un lugar perfecto para la interrelación entre artistas, disciplinas, y por supuesto con el espectador. Y si alguno quedó sediento quedan por revisar los interesantes cuadernos de viaje, o cuadernos de apuntes que guardan la intimidad del proceso creativo, secretos de artistas, de músicos, de ceramistas, de diseñadores, de arquitectos...

21 RIPPARD, Lucy R, “El libro de artista se hace público”, en *Art in America*, enero-febrero, 1977, pp.40-41