

Entrevista al profesor Román de la Calle sobre los libros de artista*

Verónica Alarcón Ibáñez
Doctora en Bellas Artes.
Artista-Investigadora

* Esta entrevista se recogió en el apéndice de la Tesis doctoral de Verónica Alarcón *El arte del libro. Unión y colaboración entre disciplinas artísticas*. Páginas 686-689. Universidad Politécnica de Valencia. Facultad de Bellas Artes. Departamento de Dibujo. Valencia, 2006. Posteriormente también se ha publicado la entrevista en AA. VV. *Livres & Artistes. Vingt oeuvres des collections de Mariemont*. Musée royal de Mariemont, Morlanwelz. Bélgica, 2008. Páginas 9-21, Edición bilingüe: castellano y francés. ISBN-2-930469-15-3. Dépôt légal: D/2008/0451/122. Ahora se ha revisado y ampliado nuevamente en lo que respecta al contenido de las respuestas y se han añadido notas al pie, por parte del entrevistado, para la presente edición. La 1ª entrevista se realizó en 2003.



Fig. 1.- Marcel Broodthaers
y grabados de Jan Sander.
La Bête Noire, 1961

¿Qué entiende usted, respectivamente, por “Libros de Artista”, por “Libros-Objeto” y por “Libros Ilustrados”? Se trataría de aportar unas breves definiciones, clarificadoras y contextuales, en torno al tema.

Por supuesto, habría que diferenciar —tal como ya has matizado muy oportunamente con tu propia pregunta— entre esas modalidades distintas, a la hora de hablar, en general, de la activa presencia de los “libros” en el marco del mundo artístico. Comencemos, arrancando de la noción más extensa, por los llamados *Libros Ilustrados*. Son históricamente los libros que —en su factura y materialidad— propician una directa relación con el contexto artístico, muy típicos, como tales, del siglo XIX; se trata de libros con participación decisiva de múltiples agentes, tanto de ilustradores, diseñadores gráficos, grabadores o litógrafos, como de escritores, pero también con la intervención de los impresores y encuadernadores, sin olvidar la presencia básica de la figura de los editores, que son quienes, de hecho, promueven y respaldan la publicación. Se trata siempre de potenciar al máximo una complicidad contagiosa que une plenamente, en torno a sus objetivos, a todo el equipo interviniente.

Hay que tener en cuenta, por otra parte, que de hecho los libros ilustrados han existido siempre y que su constancia cruza la historia en todos los sentidos y en cualesquiera etapas. Además tampoco hay que olvidar que, en esa dilatada trayectoria histórica, nos toparemos incluso con explícitas prohibiciones, impuestas por creencias, por imperativos religiosos o por normas sociopolíticas diversas, que también se han dado en nuestros entornos culturales, afectándonos diversamente. En realidad, tanto la iconofilia como la iconofobia se han manifestado históricamente de muchas maneras y circunstancialmente en grados muy distintos, como es bien sabido.

En ese rastreo de los libros ilustrados, incluso desde el sistemático quehacer de los monasterios medievales, lo que prima es la eficaz complementación de la parte literaria, a partir de la aportación gráfica correspondiente, ya que el libro se plantea, por antonomasia, como el lugar de reserva de los conocimientos, como espacio de memoria colectiva, pero también ha sido el medio propicio de intercambios y comunicaciones de las culturas y de las experiencias personales. De ahí que la génesis del libro trate de articular una estrecha colaboración en su entorno, una especie de recorrido paralelo de aportaciones dispares, donde las mejores veces se generan una serie de instancias visuales (en sus texturas, sus composiciones y sus formas) que dan cuerpo, revalorizan y enriquecen los aportes propiamente literarios y cognoscitivos, dando alas y potencia visuales al universo narrativo, descriptivo e informativo de los textos que, de por sí, el libro promueve.

Ese intenso diálogo centrado en relaciones abiertas entre imágenes y palabras es siempre fundamental en los libros ilustrados, convirtiéndose en su objetivo básico y determinante de su valor. Incluso —quiero insistir en ello— es la “imagen gráfica” la que viene a dar vida a la “imagen mental” aportada / potenciada por las palabras. Y ahí es donde radica la clave profunda de la interpretación.

No en vano, los griegos hablaban de “hypotiposis” como operación retórica: se referían especialmente a aquellos textos redactados con tanta fragancia, penetración e intensidad, con tanta fuerza imaginativa y viveza, que al ser leídas y saboreadas las palabras necesariamente —en paralelo— las imágenes afloraban, con intensidad, a la mente del lector. Se trata, pues, básicamente de potenciar la “imaginación” como opción específica de formar imágenes, y esta operatividad se hallaba ya muy próxima, con tales estrategias, a la planificación efectiva de las propias imágenes gráficas. El término hypotiposis, etimológicamente: apunta “a lo que está debajo de las imágenes (tipos)”, a la fuerza que, desde las palabras mismas, vivifica la gestación gráfica y posibilita la representación mental o iconográfica.

En ese concreto sentido, hablar de “libro ilustrado” supone entrar, de alguna manera, en los juego propio del ámbito de la hypotiposis, como enlace eficiente y básico entre palabra y grafía.

Conviene recordar asimismo que el verbo “grafein” apuntaba, también para los griegos, en su riqueza etimológica, tanto hacia la acción de la escritura como hacia la representación de imágenes; se trataba tanto de escribir como de dibujar. Elocuente y significativo enlace, fundamental etimológicamente en este contexto en el que ahora nos movemos: precisamente el de los libros ilustrados, donde quizás los límites y las dualidades establecidas entre el leer y el mirar, entre el expresar y el comunicar, entre escribir y pintar no tienen ya especial sentido, porque el resultado unitario que se postula pertenece a una cultura de síntesis peculiares y de estrechas colaboraciones.

En el propio contexto de las vanguardias los libros ilustrados implican ya el encuentro innovador entre el escritor y el artista o, mejor dicho, el transformador encuentro tripartito entre el editor, el escritor y el artista, buscando espacios de intervención comunes, tareas de colaboración eficaces, a partir de las potencialidades del libro como soporte. El mundo de la bibliofilia debe, sin duda, mucho a esta coyuntura histórica y creativa. De este modo, entre la dimensión plástica y la dimensión literaria siempre se dará una secreta o abierta tensión de respectiva preponderancia. Y es esa metafórica balanza —controlada por el fiel de la imaginación— la que marcará, con sus oscilaciones pertinentes, el paso del histórico libro ilustrado hacia el rompedor libro de artista, siendo precisamente en esta última circunstancia (*livre de peintre*) cuando la preponderancia plástica primará con insistencia sobre la parte textual, que irá visualizándose cada vez más e incorporándose a las pautas estéticas del conjunto. El paso histórico, de una modalidad a otra, se habrá dado, pues en esta coyuntura de principios del siglo XX.



Fig. 3.- Eduardo Chillida y el poeta
André Bouchet. *Le chemins des devins*.
1966, Editorial A. Maeght



Fig. 4.- Kurt Schwitters. *Los cuentos del paraíso. El estantapájaros*. Libro diseñado por Kurt Schwitters, Käthe Steinitz y Theo van Doesburg, 1924

¿Podemos afirmar, por tanto, que es realmente básico el papel desempeñado por la imaginación, en este tema?

Por supuesto. Y así lo hemos recordado ya, aunque tras él quepa enfatizar también y siempre el solapado y enriquecedor papel de los diálogos entre las palabras y las imágenes. Algo que no ha dejado constantemente de ocupar, desde hace años, mis intereses personales como investigador y como profesor. Y ahora me ocurre lo mismo, como director de museo¹.

Por otra parte, sin mermar en lo más mínimo esa continuidad y evolución histórica de los *libros ilustrados*, hay que reconocer que, posteriormente han sido los *Libros de artista* los que, por su capacidad y riqueza expresiva y comunicativa, han aportado, por su parte, intensas novedades, en este campo, ya a lo largo de todo el siglo XX, sin mermar con la llegada de la nueva centuria.

De hecho, también en los “libros ilustrados” participa o puede participar ampliamente el artista, más allá de la escueta ilustración aportada, pero no se trata de libros que podamos calificar específica y rotundamente como “suyos”, ni someterlos a su control. No olvidemos que al hablar de “libros de artista” estamos enfatizando unilateralmente esa clara referencia a su concreta y radical autoría. Es, por tanto, el artista mismo quien se nos presenta directamente como el autor, en colaboración o no con otras personas, según los casos, de la obra resultante.

El propio libro pasa, de esta forma, a detentar la categoría de obra artística, siendo incluso firmado por su autor. Y, en tal caso, aquella complementariedad o subsidiariedad, establecidas según las concretas circunstancias, entre las imágenes y las palabras ya no tienen porqué sustentarse en este nuevo dominio de experiencias estéticas. Más bien, se trataría ahora de admitir claramente la posibilidad inversa. Ya que en los *libros de artista* podrá haber textos, palabras, grafías, signos, letras, márgenes, cajas de composición o tipos diversos, pero siempre estarán presentes en la justa medida en que se subsuman a las imágenes o ellos mismos sean incluidos, tratados y convertidos esencialmente en parte sintáctica e integrada de las propias imágenes. El código visual artístico, que así se genera, es fundamentalmente abarcante y unitario, porque el libro no es ya sólo soporte y materia directa

¹ El prof. Román de la Calle es director del Museo Valenciano de la Ilustración y de la Modernidad (MuVIM), sito en la ciudad de Valencia; centro que mantiene como una de sus líneas museográficas más características precisamente la atención a las relaciones entre las imágenes y las palabras. De ahí su interés por el cartelismo, los libros ilustrados, el diseño gráfico, los ex-libris, las etiquetas, la publicidad, la cartografía, el cómic o la tipografía.

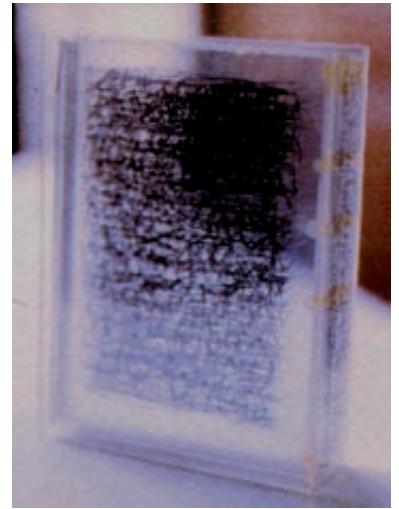


Fig. 5.- Curro Canavese.
Límpio, claro y transparente como la luz.
9 páginas. 1987

de trabajo, sino asimismo, objeto básico de reflexión y de estudio para el propio artista. Se implica, pues, un alto grado de voluntad creativa y de autoconsciencia en este nuevo quehacer. Un grado de control y creatividad, de experimentación y ruptura que irá forjando su correspondiente historia, paso a paso. La historia del libro de artista.

Por eso, dando un paso más en esta reflexión sobre el tema, creo, desde mi punto de vista, que el origen interno de los libros de artista se halla, al menos en una buena parte, en los omnipresentes cuadernos de trabajo de los propios artistas, útiles imprescindibles para tomar notas y apuntes. Francamente oportunos y didácticos para avanzar bocetos y registrar repentizaciones, los artistas, en su quehacer, los han utilizado frecuentemente como memoria de experiencias, como vademecums de intuiciones o repentizaciones logradas bien directamente frente a la naturaleza o como apoyaturas personales, gestadas en determinados momentos de los arborescentes procesos de creación.

En esa línea, cabría interpretarlos, originariamente, como espacios para fijar habilidades mnemotécnicas, para anotar datos, captar detalles, ensayar soluciones posibles, avanzar ideas plásticas, es decir como estrategias progresivas de apuntalamientos de sugerencias o de recuerdos, e incluso como ejercicios mecánicos de puro entretenimiento manual. Lo que ocurre es que posteriormente todos esos materiales se recopilan, enriquecen, complementan y reúnen, cada vez con más profusión, en una especie de repertorio o resumen estrictamente personales. Así se forman los distintos modelos de libros, pero siempre en directa conexión con la autoría del sujeto, como memoria casi secreta del artista, fruto de intensas inquietudes, búsquedas, experiencias y hallazgos que jalonan la propia historia del arte contemporáneo y que tampoco han podido faltar en esta vertiente en la que los libros son los auténticos protagonistas.

Luego ya no será difícil, conocidas las múltiples habilidades, experimentadas las respectivas necesidades expresivas y exigencias, partir —como estrategia— de un cuaderno en blanco determinado, a priori, en sus medidas, calidades y características, destinado a esa recopilación creativa, que se va transformado en objetivo singular y autónomo con el tiempo. Tal es la historia. Y, a mi entender, así llega a postularse el *libro de artista* por sí mismo.



Fig. 6.- Edward Burne Jones y William Morris.
The works of Geoffrey Chaucer. 1896

En él cabe encontrar, pues, de todo: dibujos, bocetos, apuntes, collages, fotografías, cartas, fragmentos de obras, música o experiencias tipográficas. El libro de artista se convierte, de hecho, en una especie de autobiografía compulsiva, como una enigmática caja de sorpresas, como un diario de sugerencias y de recuerdos. Un *centonismo* sistemáticamente abierto a las más variadas compilaciones y posibilidades². Nada le es ajeno.

Aunque hay que tener en cuenta que también el libro de artista puede acercarse radicalmente al ámbito de la poesía y en sus propias evoluciones hermanarse con esa carga poética híbridamente, desde la visualidad, la sonoridad, el grafismo, la representación, el accionismo y/o la escritura como eje aglutinante.

De manera bifronte, el artista cobija al poeta o el poeta cobija al artista, a menudo bajo el perfil creativo de una misma personalidad plural.

El paso siguiente —en esta cadena de ensayos y experiencias progresivas que nos ocupa, a partir de tu pregunta inicial, a la que aún estoy respondiendo—, consiste en transformar el *libro de artista* en un *libro objeto*, que exige ya su propia autonomía y diluye progresivamente su funcionalidad. De este modo, se reivindica como subclase específica, a nivel de intervención y de aporte abiertamente diferenciada³. Su principal característica será, sobre todo, su materialidad, su interés en cuanto objeto distinto, muy cuidado en su singularidad y explícitamente enriquecido, pero que al menos sigue manteniendo algún tipo de afinidad formal con la clase de los libros, con la que —aún— intencionadamente se codea y a la que se refiere, desde su propia y diferenciada denominación.

El *libro objeto* puede incluso transformarse en la apabullante maleta donde todo cabe. Y ese salto no tardará en darse históricamente, con el pulso irredento del propio Marcel Duchamp en el año 1936, con su *Boîte-en-Valise*. La señal de salida se había dado, para una carrera insaciable, en la que todo

² El centón, como tela conformada a base de retazos, recortes, sobrantes y plurales fragmentos de tejidos es una metáfora extensiva de lo que puede dar de sí la acumulación, el hallazgo y la diversidad calculada o azarosa, siempre obediente al omnipresente “principio collage”, tan propio de las experiencias artísticas contemporáneas.

³ Es curioso que, en el sentido descriptivo o definicional que nos ocupa, el escritor, investigador y poeta Vicenç Altaió resume casi esquemáticamente el proceso clasificador de los libros en el contexto artístico, matizando gradaciones en la actitud y participación de sus autores. Reconoce así que el artista puede colaborar en ellos, ilustrando (“libros ilustrados”), puede también abordar él solo la producción de libros (“libros de artista”) o puede lanzarse a gestar una obra única, con su especial aura (“libros objetos”), pero igualmente puede tomar parte en la creación de una cultura que ya no hace distinción alguna “entre juicios y sentidos verbales, entre expresión y comunicación”. Y en este caso estaremos entrando plenamente en una nueva etapa de esta historia. Cfr. “VisualKultur.cat”, página 13, en AA. VV. *VisualKultur.cat. Arte | diseño | libros*. Institut Ramon Llull. Barcelona, 2008.



Fig. 7.- William Blake. Ilustraciones para
El libro de Job 1823-1826.
Job's Despair y Job Rebuked by his friends.

será ya posible contando con el irrefrenable deseo de la experimentación abierta, capaz de involucrar todos los sentidos, la máxima fantasía y la más drástica reflexión.

El artista-prestidigitador lanza, de esta guisa, su apuesta (su metalibro) sobre las espaldas / la mirada sorprendida del receptor, que quedará atrapado él mismo en la *valise*, de la que todo puede salir y en la que todo puede también entrar. Así, todos los libros son plenamente posibles. Y todos ellos podrán, a su vez, plantearse también —como obras autónomas— en su radical unicidad y poder aurático o pasar a la calculada y sutil multiplicidad seriada, siempre regulada y restringida con habilidad. Es decir, que pueden ser libros “únicos” o libros “múltiples”⁴.

Es así como los libros de artista o libros objeto pueden aproximarse, desde el aura de la unicidad, a la obra seriada, por exigencias lógicas del mercado, del sistema del arte.

En este zigzagueante proceso, como es claro, se ha ido transformando a su vez el contexto de la propia noción de *libro de artista*, al igual que su interna finalidad. Desde la labor personal, como aditamento, memoria y prolongación de la acción artística, como *vademécum* relevante de la experiencia artística investigadora y creadora, puede pasar a transformarse en objeto y objetivo radicalmente autónomo, como obra de arte en sí misma, con su singular finalidad autorreferente y cargada de interna poeticidad.

De ahí que pueda ser asumido el libro de artista / libro objeto como un género artístico más, de autor único o de colaboración en grupo, claramente interdisciplinar en sus afanes o monotemático en sus resoluciones y plurales planteamientos experimentales, al que siempre se le podrán añadir nuevos medios y recursos, nuevos lenguajes y estrategias, al ritmo que marque la propia historia.

Tales son, a mi modo de ver, las formas descriptivas que genéticamente pueden adoptar las distintas modalidades de los libros, asumidos como obras de arte, en el actual marco del hecho artístico contemporáneo, en el que cada vez son más relevantes, buscados y admirados dentro de la institución arte y sus vertientes.

⁴ En esta dualidad caben distintos apuntamientos, de sumo interés y actualidad, que no quisiera pasar por alto, al menos apuntándolos de pasada. La unicidad y la multiplicidad indicadas corren en paralelo asimismo con la dualidad de la cultura elitista y la cultura de masas, con la doble vertiente de la acción del artista-artesano en la conformación de los libros objeto y con la presencia del diseñador, que puede reemplazarlo plenamente con su dominio en el tratamiento de la imagen, su conocimiento de los nuevos medios, su experimentación con nuevas grafías y nuevas apetencias imaginarias. Se trata de la penetración histórica, de la mano de las estrategias audiovisuales, en el dominio de la cultura interactiva y virtual.

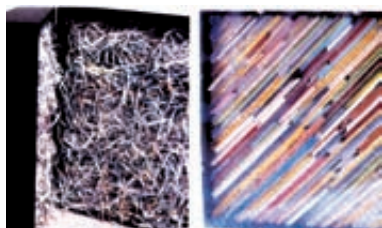


Fig. 8.- Bartolomé Ferrando.
Escritura desbilachada, y, *Escritura oblicua*. 1988.

¿Hay alguna clasificación posible, que pueda aceptarse en general, en este singularísimo ámbito? De hecho, por mi parte, en toda una serie de lecturas e investigaciones que he practicado, me he encontrado múltiples clasificaciones bien dispares, a veces incluso extensas, sofisticadas y muy complejas.

En lo que a mi respecta, como he mostrado ya, tiendo por lo común —más que a clasificar— a explicar y comprender los procesos cronológicos de conformación de las cosas que se desean describir y/o analizar. Sin duda, se trata de una socorrida y útil estrategia metodológica. Sólo desde esa comprensión previa, considero luego la viabilidad y la conveniencia de intentar sus clasificaciones.

De ahí que siempre subraye, al menos de entrada, mi “no obsesión” por las clasificaciones en el contexto artístico. Sobre todo en el caso presente, en el que este tipo de libros tienden a enfatizar, ante todo, su unicidad, su singularidad y sus diferencias. Creo que todo libro de artista se postula a sí mismo, cada vez más, como “clase única”, es decir como clase monódica, que sólo posee un elemento / un individuo y se agota en él. Otra cosa es el hecho de que nos refiramos descriptivamente, tan a menudo, al “aire de familia” que todas las modalidades o subtipos de estos libros puedan mantener y mostrar entre sí y que permite, sin duda, su reconocimiento e identificación, como clase (conjunto) de otras clases (elementos).

De este modo, si se enfatiza, como es cada vez más habitual, la intervención del autor-artista hablaremos de “libro de artista” (*livre d’artiste*, *artist’s book*, *künstlerbuch*); o si diferenciamos, más bien, su concreta cualidad artística nos referiremos incluso, mucho más específicamente, por ejemplo, a “libros de pintores”; si subrayamos su carácter material y los valores propios de su fisicidad hablaremos justamente de “libros objetos” (*workbook*, *objectbook*); y si, por el contrario, queremos subrayar simplemente algún elemento diferenciador y aglutinante, a partir del recurso a las imágenes, dentro de la propia historicidad del arte del libro, hablaremos en general de “libros ilustrados”.

Las opciones son, pues, muchas y todas ellas se han ido dando en esta reciente historia, que, por otro lado, no ha hecho más que comenzar, con la entrada de las nuevas tecnologías de la comunicación y de la información en este dominio, aún joven, del “libro audiovisual”. Sin olvidar la imparable actividad —que ya nos rodea— clasificada como “intermedia”, “multimedia” y “multidisciplinar”, con ecos tan eclécticos, nómadas e híbridos como plurales.

Se trata de un mundo abierto al máximo, que dará mucho de sí en el ámbito de los libros de artista, refugio de su secreta subjetividad, de cara al futuro, aunque quizás se llamen entonces de otra manera y sean otra cosa. En ese dominio han tenido, tienen y tendrán citas comunes los diseñadores, los fotógrafos, los cineastas y artistas multimedia, junto a los pintores, escultores, grabadores e ilustradores, en un terreno mutuamente compartido y lleno de expectativas, donde se dan claramente la mano la sensibilidad estética y la reflexión. Aunque el libro, como soporte creativo, pueda quedar sobrepasado, por la fuerza arrolladora de la misma historia...

¿Qué término o términos utilizaría usted para generalizar este tipo de obra que nos ocupa?

Tal como he indicado, subrayaría, según los casos, la expresión más adecuada a lo que concretamente se quisiera subrayar y estudiar en esas categorías descriptivas. Pero he de reconocer que con la expresión “libro de artista” me siento bien identificado, al marcar los rasgos que ya he enfatizado anteriormente. Sin lugar a dudas, sabemos de qué hablamos cuando hablamos de “libros de artista”. Por lo tanto ése sería mi punto de partida, quizás altamente pragmático. Los pasos siguientes están por dar, de acuerdo con las necesidades que surjan y las orientaciones que se impongan desde la propia praxis artística.

Por ejemplo, si yo tuviera que abordar un estudio de conjunto, como estás tú haciendo en tus investigaciones, me inclinaría operativamente por ordenar su estudio en apartados que atendieran precisamente a la dimensión material y sustentante que determina su conformación como libros. No olvides que, cuando en el dominio de la investigación estética, se habla de las clases de obras de arte, buscándose alguna clasificación al respecto (es decir queriendo instaurar algún “sistema de las artes”) siempre se ha atendido históricamente a los materiales empleados en las obras, es decir a su fisicidad, y también paralelamente se ha hecho referencia a los sentidos humanos que, en el diálogo con tales obras, se ejercitan, desarrollan y enriquecen en la experiencia estética subsiguiente y asimismo, por último, se apela a la interdisciplinariedad que de todo ello, como es lógico, resulta.

Son, pues, tres enfoques / tres niveles que mantienen estrechas conexiones entre sí y que pueden aportar ciertos resultados. Pero no olvides tampoco que cada vez tiene menos sentido la separación y diferenciación, a ultranza, entre los géneros artísticos. Siendo esta cuestión —la de los límites y especificidades— un tema más bien de carácter escuetamente ya histórico. Hoy se postulan mucho más las conexiones interdisciplinares, los intercambios las hibridaciones y mestizajes entre las manifestaciones artísticas. Los términos, las definiciones o las clasificaciones son interesantes en la medida en que nos ayudan a hablar / pensar, analizar o describir y nos hacen entender de qué hablamos y a qué nos referimos en cada circunstancia. Eso es todo. El resto, cuando se aborda sistemáticamente, se decanta hacia la lexicografía, los diccionarios y los repertorios: funciones y materiales todos ellos claramente auxiliares de la propia investigación, aunque puedan ser, sin duda alguna, relevantes en sí mismos, en otros sentidos.

Por otro lado, si tuviera que clasificar algo, creo que la mirada histórica (en su lógica búsqueda de la diacronía y de los orígenes) es asimismo un buen auxiliar (quizás el mejor), bien sea porque ya la historia atendió a esa clasificación, convertida en tradición, a la que habitualmente solemos remitirnos por consenso diacrónico o porque la génesis de algo sirve, de por sí, también de adecuado subterfugio y estrategia ordenadora.

Es decir que lo que realmente tendría sentido, según entiendo, sería recurrir a una especie de clasificación cronológica.

Por supuesto. Al menos esa clasificación descriptiva y evolutiva podría ofrecer criterios explícitos, claros y ordenados. A partir de ella ya podría recurrirse después a otros criterios, tal como hemos dicho: de materiales, técnicas, relativos a los sentidos y facultades humanas o de interdisciplinaridades coparticipantes. Así los libros de artista que vinculan artes gráficas y poesía, arquitectura y literatura, música y visualidad, pintura y narratividad textual, fotografía y escritura, libro y cine, etc... podrían ser ordenados por ese intercambio y complejidad de aportaciones, es decir que la *colaboración entre disciplinas artísticas* pasa a primer plano de estos intereses. Tal es mi opinión. Historia y complejidad disciplinar son, a mi modo de entender, los dos polos que pueden ayudar en este campo de investigaciones.



Fig. 9.- Dieter Roth. 2 *Bilderbücher*. 1957-76.

¿Qué artistas destacarías como esenciales para comprender este género? Cite, por favor, algunos libros de artista que guarde en la memoria.

Cualquier historia de los libros de artista deberá redactarse corriendo en paralelo con la historia del arte, sobre todo desde las intensificaciones producidas en los siglos XIX y XX. Y no se trata de hacer ahora este recorrido tan extenso y complejo, aunque la mirada histórica globalizante debería efectuarse irremisiblemente, en un recorrido diacrónico por el género en cuestión, como barandilla propedéutica y contextualizadora. En especial las historias de las vanguardias artísticas han ido paralelamente acompañadas de un intenso y diversificado interés por el “arte del libro”, como elemento divulgador, investigador y creador. Y fundamental ha sido el desarrollo experimentado, por este sector, desde la implantación del arte conceptual.

Respecto a mi memoria personal, considero que no puedo dejar de apuntar hacia figuras como Joan Brossa o Tàpies (si me limito a un ámbito próximo y preferencial) pero ahí están igualmente nombres como los de William Blake, H. Matisse, P. Picasso, M. Duchamp, Dubuffet, Fluxus, Marcel Broodthaers o Peter Greenaway... para dejarnos boquiabiertos a cada paso. No intentaré ir ahora más allá en esta relación.

Daremos la vuelta a la pregunta, personalizándola incluso algo más. ¿Qué exposiciones o eventos recuerda sobre este tema?

Recuerdo bien —reforzado por la rememoración de algunos de los catálogos que conservo— una muestra organizada en Madrid por el Ministerio de Cultura, en plena transición política española, (1982), otra memorable habida en el emblemático espacio “Metronom” de Barcelona (1981), también viene a mi memoria la exposición celebrada, una década más tarde, en el antiguo Convento de Carmelitas de Cuenca (1992), la organizada en Zaragoza en el Palacio Montemuzo (1998), la posterior de San Sebastián en el Centro Koldo Mitxelena (2003) y la reciente VisualKultur.cat promovida por KrTu de Barcelona (2008). En realidad, hay que reconocer que se han multiplicado ampliamente los intereses institucionales acerca de este tema. Asimismo lógicamente, recuerdo la dedicada a Marcel Broodthaers (1992) y la de “El libro ruso de Vanguardia” (2003) ambas en el Reina Sofía o la de Kurt Schwitters (1995) o Joan Brossa (1997), habidas oportunamente en el IVAM, de cuyo Consejo Rector he formado parte, nada menos que durante 21 años (1987-2008), viviendo directamente sus proyectos y aventuras. Igualmente, tampoco se me olvidan otras exposiciones realizadas, entre nosotros, sobre todo porque en algunas de ellas incluso participé con escritos personales, por ejemplo en “Llibres sense límits”

(1991), “Pérez Carrión” (1998), “Bartolomé Ferrando” (2002), Joseph Sou” (2004), “Antonio Alcaraz” (2005) o Curro Canavese (2007). Como ves, es cierto que el tema me ha ocupado y preocupado durante bastantes años. Y ahora es una de las posibles orientaciones que desde el MuVIM, como responsable del mismo, estoy impulsando: el desarrollo del estudio y la investigación del arte sobre papel y el mundo de los libros, concretamente desde el XVIII hasta el siglo XXI.

Justo es asimismo reconocer la labor llevada a cabo por la Sala Josep Renau de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica, desde hace unos años, en esta línea de investigación. “El libro xilográfico. Objeto de arte” (1996); “Páginas singulares. El libro de artista” (1999); “Libros alternativos. Llibres alternatius” (2000).

Por mi parte, también he participado en los tribunales de media docena de Tesis Doctorales y/o Memorias de Licenciatura que se han ocupado y han hecho aportaciones sobre esta cuestión e incluso estoy propiciando la publicación de varias investigaciones sobre estos temas en la Institución Alfonso el Magnánimo, cuya “Aula de las Artes” y sus colecciones de libros coordino. Asimismo formo parte del Consejo Asesor de la revista especializada de investigación de la Universidad Complutense de Madrid *Escritura e imagen*. Toda una aventura editorial compartida, que —dado su actual empuje— vale la pena respaldar⁵.

¿Cree usted que el público, en general, conoce y sigue, de manera interesada, este tipo de manifestaciones artísticas?

Considero francamente que nos movemos en un ámbito concreto y especializado, dentro del arte contemporáneo. Pero es un campo que tiene su propio público a todos los niveles, internacional, nacional y local⁶. Y en la medida de su abierta interdisciplinaridad y según su difusión, también puede desarrollar un efecto de llamada múltiple. No olvides que los museos de arte contemporáneo no deberían seguir patrones predeterminados, todos marcando el paso con el mismo aire e idénticas orientaciones y tendencias, aunque muy a menudo ocurra efectivamente este efecto mimético entre ellos. Precisamente el MuVIM fue en el año 2005 el museo valenciano más visitado por el público, dentro de nuestra Comunidad Valenciana. Y nos hemos convertido ya en los novenos del estado español. Buscar nuevas programaciones diferenciadas y novedosas es el reto del futuro y entre esas nuevas orientaciones los libros de artista, los libros objeto y los libros ilustrados tienen, sin duda, su obligado y necesario lugar. Por otra parte, hemos conseguido en los últimos tres años el Certificado de Calidad ISO-900, convirtiéndonos en el sexto museo español, de las 1350 entidades museográficas existentes a nivel estatal, en haberlo obtenido y mantenido. Creo que no hemos equivocado el camino.

⁵ Sirvan como ejemplo a citar los textos siguientes, programados o aparecidos todos ellos muy recientemente en colecciones de la Institución Alfonso el Magnánimo: Josep Sou *Bartolomé Ferrando. La fractura dels marges poètics*. Colección Itinerarios. Valencia, 2008; R. de la Calle (coord.) *El arte necesita de la palabra*. Colección Formas Plásticas. Valencia, 2008; Sara Vilar García *Histories de paraula plàstica en l'art contemporani*. Colección Fundamentos (2008); Ángela Sánchez *La puesta en escena del libro*. Colección Fundamentos (2008); Verónica Alarcón *Libros artísticos & Libros de artista*. Colección Formas Plásticas (2008); Miguel Catalán & Fernando Ros *El museo leído. Galerías en el arte*. Colección Formas Plásticas (2008).

⁶ Internacionalmente la acogida del tema es asimismo muy destacada. Cito, por ejemplo, selectivamente las muestras “From Manet to Hockney: Modern Artists’s Illustrated Books” (1985) o “Blood on Paper: The Art of the Book” (2008).



Fig. 10.- José María Sicilia. *You're alone*. 1992

¿Qué encuentra usted de positivo en los proyectos artísticos de colaboración entre varias personas o artistas?

La respuesta en general es necesariamente peligrosa por simplista. Yo prefiero matizar que la vida y las características de los “grupos” varían de acuerdo con las exigencias y el ritmo de la historia. Los “grupos” se forman por necesidades diferentes, buscando objetivos diferenciados y con grados de compenetración muy dispares. Por lo tanto, no soy partidario de homologar, sin más, la existencia de grupos y ordenarlos comparativamente en una especie de tabla mental. De nuevo la mirada histórica es la que debe imperar, buscando criterios en el modo en que grupo y creatividad compartida puedan explicarse paralelamente. Cada etapa histórica impone sus necesidades y conveniencias, de ahí que la existencia y la vida de los grupos varíe en sus características y exigencias, según las circunstancias. Otra cosa son aquellas modalidades artísticas que, en principio, necesitan y exigen de la colaboración interdisciplinar. Y posiblemente el mundo del libro sea evidentemente uno de ellos, con personalidad y características propias. La colaboración siempre surge desde dentro del propio proceso, en momentos determinados y en situaciones concretas. Y esos son los datos que conviene estudiar a nivel personal, caso por caso, propuesta a propuesta.

De nuevo, quiero apuntar que otra cosa es postular la colaboración entre áreas, modalidades o manifestaciones distintas y pluridisciplinarias. Ahí la intervención de varias personas adquiere rasgos particulares y define justamente tanto la tarea, los procesos como los resultados y efectos artísticos obtenidos.

Estudiar esa colaboración interdisciplinar en el ámbito de los libros de artista es quizás una tarea investigadora muy sugerente y oportuna, pero yo lo ceñiría a una época, a una modalidad, a una colección o a algo que ayude e imponga una cierta acotación metodológica. Hay que ir, en investigación, siempre paso a paso. Lo contrario sería suicida, dada la amplitud y complejidad del tema que nos ocupa, que bien puede convertirse en hilo conductor para abordar una lectura distinta de la propia historia del arte contemporáneo y de sus contaminaciones y diálogos en este contexto de la globalización.

Yo siempre he pensado el mundo de los libros de artista como algo sumamente personal y muy intimista, que debe estudiarse y abordarse paso a paso, es decir de uno a uno, elaborando muy cuidadosamente las respectivas fichas catalográficas. Y ése es precisamente el mérito y el riesgo de estas opciones individualizantes. Incluso si se encuentra un equipo plural de artistas que trabaje en este dominio de la creación artística colectivamente, siempre pienso que habrá, entre todos ellos, una especie de cerebro dirigente y mano coordinadora, que imponga sus huellas en la obra, aunque el resultado sea, como tal, fruto de la acción colectiva. Es mi parecer.