

EL LIBRO COMO OBRA DE ARTE Y COMO DOCUMENTO ESPECIAL

Magda Polo Pujadas

Departamento de Historia del Arte. Universidad de Barcelona.

“Un libro no es un ser aislado: es una narrativa, un conjunto de innumerables narrativas”.

Allen Ruppersberg

“Il n’y a pas de mort de livre, mais une autre manière de lire”.

Gilles Déleuze y Felix Guattari

Resumen: Se define lo que entendemos por libros de artista y libros objeto remitiéndonos a los más representativos ejemplos de la historia del libro y sus principales aportaciones y, por otro lado, mostrar la importancia del libro como documento, sobre todo, como documento especial.

Palabras clave: Libro de artista; libro objeto; documento especial.

Title: THE BOOK AS A PIECE OF ART AND A SPECIAL DOCUMENT.

Abstract: The main aims of this article are, on the one hand, to define what we understand as artist’s books and Book object in order to show the most representative examples in the history of the Book and their main contributions; on the second hand, to show the importance of the book as a document, mainly as a special document.

Key words: Livre d’artiste; artists’ book; book object; special document.

1. INTRODUCCIÓN

Cuando actualmente se está hablando, ante la proliferación de los e-books y la amenaza de la edición digital, de la muerte del libro, sería acertado recordar que en la historia de nuestra cultura se han padecido muchas muertes, la muerte de Dios, la muerte del arte, la muerte del sujeto... De hecho cada muerte, aunque no sea física, representa una transformación respecto de lo anterior, una nueva propuesta y general, aunque no necesariamente, una propuesta que no acaba con la vida de nada, ni de nadie. Creemos en la convivencia de diferentes soportes, contenidos, diseños... para el libro.

Cuando Deleuze y Guattari afirmaban, en 1976, cuando se publicó *Rhizome*, que el libro no estaba muerto es porque en las segundas vanguardias artísticas se habló en los escenarios de muchos movimientos de la muerte del libro aprovechando ese “objeto de deseo, contenedor de ideas y conocimiento” para transformarlo, precisamente, en arte. Eso

*magda.polo@ub.edu

Recibido: 8/09/2010; 2ª revisión: 25/11/2010; aceptado: 10/12/2010.

POLO PUJADAS, M. El libro como obra de arte y como documento especial. *Anales de Documentación*, 2011, vol. 14, nº 1. Disponible en: <<http://revistas.um.es/analesdoc/article/view/120151>>.

no representaba una renuncia radical del libro sino más bien la constatación de que algo estaba cambiando, por ejemplo -y siguiendo la cita de Deleuze que encabeza este artículo- tal vez la manera de leer. Y es más, nos atreveríamos a añadir, y la manera de mirar, la manera de tocar, la manera de sentir el mundo. Entrábamos en la época de la crisis de la crisis, es decir, en la imposibilidad de elaborar un discurso único que dotara al mundo de sentido y se reposara en la fragmentación del discurso, en la no continuidad histórica y dialéctica, en la posmodernidad.

Es en este contexto, que podríamos describir como del ocaso del libro “tradicional”, cuando amanecen dos nuevos conceptos de libro: el “libro de artista” y más tarde el “libro objeto”. Dado que la frontera entre uno y otro es muy difícil, a veces, de dibujar, preferiremos referirnos al libro como obra de arte, en general, para no caer en los errores de definir un libro de artista cuando en el fondo es un libro objeto o al revés.

En este artículo nos hemos propuesto desgranar, al detalle, las principales características de estos “nuevos” libros y entrar a analizar los ejemplos más representativos de su reciente historiografía.

La mayoría de estudiosos de la historia del libro coinciden en poner como punto de partida del “libro de artista”¹ los años sesenta y en establecer dos objetivos comunes: el primero, el de la democratización del arte, que cuestionaba la forma y el concepto de libro y pretendía crear un “producto artístico democrático”, utilizando un medio de difusión de “masas” para llegar al público transformando su valor simbólico y, el segundo, el de protagonizar a partir del “libro de artista” cambios sociales, considerándolo como un transformador de la sociedad.

Con palabras de Johanna Drucke:

“The notion of the book as a means of available communication is part of what informs the myth of the book as democratic multiple, in spite of the many paradoxes of production involved in this idea. From de Russian Futurists to the Fluxus artists to the Press at the Woman’s Building in Los Angeles, to the Lower East Side Print Shop in New York, the idea of making the book a tool of independent, activist thought has been one of the persistent elements of the mystique of the artist’s book” (Drucker, 2004, p. 8).

A este punto de partida se le asocian claramente dos nombres como los más representativos: el de Edward Ruscha,² un norteamericano vinculado a los movimientos del Minimal Art y el Pop Art y el de Dieter Roth³, un europeo que exploró el neodadaísmo y el movimiento Fluxus. Más adelante, comentaremos algunas de sus obras, entre las de otros muchos. De todas formas, a pesar de estar de acuerdo en que el punto de partida coincide con la asunción de las segundas vanguardias artísticas, debemos mencionar momentos en los que la historia del libro nos ha brindado la oportunidad de concebirlo también como “objeto de arte”.

2. LO “ARTÍSTICO” EN EL LIBRO: DESDE LAS TABLILLAS DE MESOPOTAMIA HASTA EL SIGLO XIX

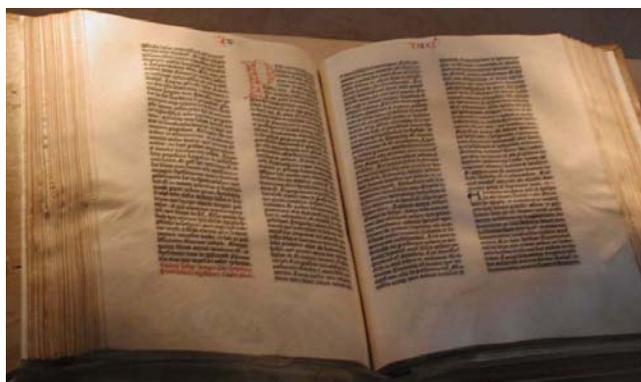
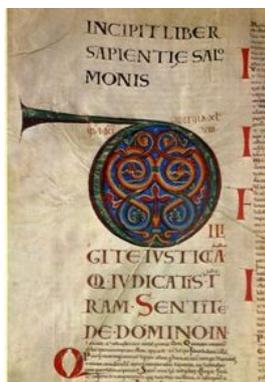
Es innegable que la historia del libro está íntimamente vinculada a la historia de la escritura. En este sentido, la aparición de la escritura cuneiforme marcó, en cierto modo,

el nacimiento de una suerte de “libro”, como idea y como forma, la tableta de barro, para transmitir un mensaje escrito, mediante los signos, pictogramas o ideogramas, que representaban las huellas del testimonio y la memoria de esas primeras civilizaciones. Si analizamos con todo detalle la primera tablilla que se encontró, la *tablilla de Kish* en Irak, alrededor del 3500 a.C., donde aparecían impresas cabezas, pies, manos, números y trillos, reconoceremos dos aspectos que ensamblan perfectamente “lo artístico” en el libro: lo objetual y lo plástico con una función comunicativa, aspectos que se encontraban conjuntamente en estos testimonios cuneiformes.



Figura 1. Tablillas de piedra con escritura pictográfica de la ciudad mesopotámica de Kish.

En la antigua China aparecieron los rollos de papel y tejidos, también objetos artísticos que, además de cumplir una misión comunicativa, al mismo tiempo exploraban el “objeto único”, el rollo, con su extensión de más de 20 metros de largo. Más adelante, en el Medioevo, irrumpieron en el escenario de la cultura los “grandes libros” o libros de gran formato denominados códices, que alternaban lo textual con las iluminaciones y miniaturas de los amanuenses -clérigos que encerrados en sus *scriptorium* dedicaban infinidad de horas a la elaboración manual de esos enormes libros que contenían principalmente las *Sagradas Escrituras*, el mensaje divino-. El libro como obra de arte también es, en la mayoría de los casos, un libro hecho a mano, un ejemplar único y con una proliferación extrema en la exhibición de detalles y con una finalidad clara, la de embellecer el libro, como lo eran los códices.



artes decorativas, como podemos apreciar claramente en el diseño de la obra de John Ruskin *The nature of Gothic*.

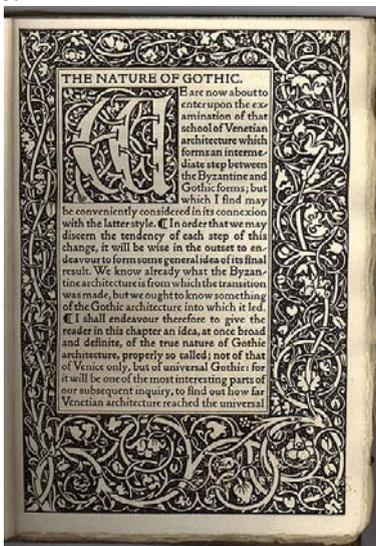


Figura 5. Primera página del libro *The Nature of Gothic* de John Ruskin.

Pero quien de una manera rotunda empieza a irrumpir en la transformación de la “lectura y su proceso” en el libro uniendo poesía y diseño gráfico o, mejor, dicho, palabra y arte, fue el poeta simbolista Stéphane Mallarmé con su última y más experimental obra “*Un coup de dés jamais n’abolira le Hasard*”. En este libro nos planteó, con incuestionable atrevimiento, los límites de lo artístico, asistiendo por primera vez a un cuestionamiento del signo, a una desubicación de la semántica de lo estético, y mirando el libro con unos ojos totalmente nuevos, con una mirada que inspiró a la mayoría de los artistas de las primeras vanguardias del siglo XX. El libro en Mallarmé se transforma, necesariamente, en algo intencional donde lo que lo artístico significa y las formas que adopta son indisociablemente “uno e irrepitible”. La abdicación del acto creativo en manos del azar es la finalidad del poema *Un coup de dés...* En él se crea un nuevo lenguaje, una nueva manera de concebir el arte, lo creativo, el libro y la lectura. La temporalidad de la intimidad poética y lo espacial del acto creativo se funden en un todo, que es múltiple e impredecible, utópico y simbólico.

En palabras de un artículo de Alicia Díaz de la Fuente sobre el poema de Mallarmé citaremos lo siguiente:

“En “Un Coup de Dés” sorprende, ante todo, su particular disposición tipográfica, así como el prólogo que le antecede y en el cual el propio Mallarmé ofrece las claves de la interpretación poética. Tales claves podrían expresarse del modo siguiente:

- a) *La identificación entre página y poema.*
- b) *La identificación entre los espacios en blanco y el silencio.*

- c) La aparición de imágenes diversas como “subdivisiones prismáticas de la idea”.
- d) La diversidad tipográfica generando planos distintos.
- e) La apariencia de partitura que adquiere la página.
- f) La importancia de lo musical en el verso libre.”

Con estas premisas Mallarmé alcanza el imperativo de la “poética pura”, entrando en el ámbito de lo absoluto donde, según el poeta, el acto creador libre (el golpe de dados) no puede abolir el azar. Ante esto, el equilibrio entre forma y contenido se rompe, la voz ahogada del poeta nos conduce al silencio, y la página en blanco emerge como única realidad ontológica” (Díaz de la Fuente, 2010).

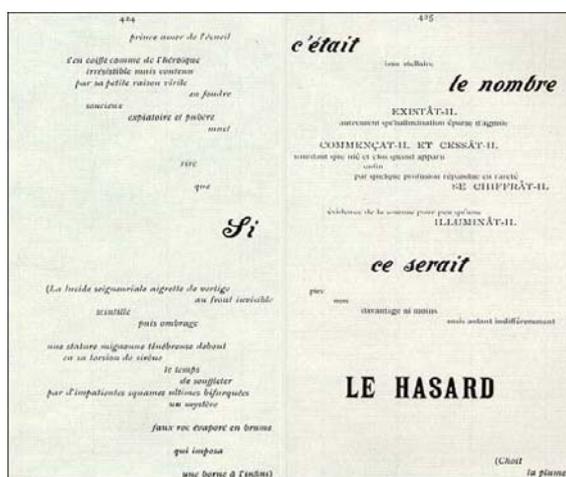


Figura 6. Un coup de dés jamais n'abolira le hasard de Mallarmé.

El contenido, el mensaje, se materializa formalmente en el cuerpo que lo sostiene, así nace *sensu stricto*, el libro como obra de arte.

3. EL LIBRO COMO OBRA DE ARTE⁵: UNA ENCRUCIJADA ENTRE EL CONTENIDO Y LA FORMA

Antes de pasar a considerar diferentes libros de artista debemos necesariamente mencionar cuáles son las características que, de alguna manera, comparte el libro como obra de arte. Uno de los aspectos más sobresalientes se refiere a su calidad de fruto de la aplicación de distintos lenguajes: literario, artístico..., a sus diferentes técnicas, a sus diversos sistemas de comunicación y divulgación⁶, y, también, a la necesidad de jugar de una manera única y especial con los conceptos de espacio y tiempo. Podríamos decir, en cierta manera, que una de las condiciones de posibilidad del conocimiento del libro como obra de arte nos conduce irremediablemente al desciframiento del tiempo del artista, que se ancla de manera distinta en cada página, y del espacio, que necesariamente se da en ese tiempo y que se corporeiza en lo objetual, tangible y matérico del libro. De hecho, la

descomposición del tiempo, o mejor dicho, la “aparición” –en sentido heideggeriano del término- del tiempo implica casi siempre una deconstrucción -en el sentido derridiano del término- de la “lectura”, ya que el libro pide ser el cruce de caminos entre una confesión verdadera del tiempo subjetivo del artista en la forma y de la comprensión activa del objeto por parte del lector, tanto a nivel sensorial como a nivel cognoscitivo en el contenido, que conlleva una resemantización del concepto mismo de libro.

El libro como obra de arte invita al espectador-lector a “leer lo visual y a mirar lo textual”. Hay dos miradas que confluyen tanto en el que crea el libro como en el espectador-lector, una mirada interior o introspección visual y una mirada exterior o expresión literal. Como nos comentan José Emilio Antón y Antonio Gómez en su artículo *Libros de artista*:

“... pero sus especiales características hacen de él un medio con unas posibilidades mucho más amplias: el juego con el tiempo, al poder pasar sus páginas, retroceder, desplegarlas y leer un discurso plástico en secuencias espacio-temporales; la posibilidad de unión entre la pintura, la escultura, la poesía experimental, las artes aplicadas, el libro de edición normal, y los más diversos procedimientos artísticos y elementos plásticos tradicionales o innovadores como el CD o el video. Todas estas múltiples combinaciones proporcionan un sentido lúdico y participativo de la obra, ya que el libro de artista se puede ver, tocar, oler, hojear, manipular y sentir” (Antón y Gómez, 2010).

El libro como objeto de arte es eminentemente interdisciplinar, se abre a un sinfín de disciplinas y enfoques múltiples. Es también un libro que despierta todos los sentidos para ganarse el sinsentido del sentido del libro tradicional y a su vez nos ofrece la libertad creativa desnuda de quien lo concibe. Suele ser, por lo general, un ejemplar único (libro original, libro montaje, libro reciclado...) y seriado (oscilan entre 1 y 1.000 aproximadamente) y la figura del editor no suele intervenir en ese tipo de libros.

Éstas son características todas ellas objetivables y fácilmente perceptibles pero hay una característica que debemos mencionar y que creemos que es especialmente relevante: el libro como objeto de arte tiene un espíritu de “universalidad”, construye un mensaje, a ser posible universal, es más amplio y más internacional, y en eso reside la encrucijada entre el contenido y la forma. En cierta manera el libro como obra de arte constata la amplia red de conexiones a las que está unido, así pues, si recordamos las palabras de Michel Foucault refiriéndose al libro tradicional, en *La arqueología del saber*, nos daremos cuenta de que el libro como obra de arte va más lejos va siempre más allá, está inmerso en alusiones constantes a otros libros, frases, estableciendo una red.

Podríamos decir que la universalidad a la que aspira este tipo de libro es una universalidad abierta a la polisemia y a la multisensorialidad, como mantendría Roland Barthes en su libro *Variaciones sobre las escrituras*. El libro como objeto de arte es un *perpetuum mobile*. Como nos comenta Luis del Carmen Vilchis:

“En consecuencia, los libros de artista son (...) esferas que están en permanente interacción; en ellas, la imaginación expone lo presente y lo ausente, se interpretan evocaciones en condiciones donde el imaginario se desplaza, deforma,

re-crea, transgrede, expande o transforma, definiendo así las infinitas frontera de sus contenidos” (Vilchis Esquivel, 2009, p. 99).

4. POÉTICAS Y POIÉTICAS DEL LIBRO⁷

En el panorama artístico hay muchas obras catalogadas como “libro de artista” o “libro objeto”. De hecho sería injusto no justificar el por qué de la selección que viene a continuación. Hemos dividido este apartado cronológicamente a partir de unas obras que, a nuestro parecer, marcan el inicio de la investigación del libro tradicional a partir de la lectura, amparándonos en el futurismo, el surrealismo, el dadaísmo y el arte conceptual, principalmente. Pero la segunda clasificación está basada en que todos los ejemplos que hemos intentado escoger están vinculados a lo “poético”, a la producción de poesía, y en el fondo a la producción de un “nuevo libro”, una “nueva lectura”, una “nueva manera de tocar”...

Tanto del futurismo italiano como del futurismo ruso destacamos la importancia de lo tipográfico y de la exploración de las coordenadas espaciales en las que se sitúa lo textual. Parte del Manifiesto futurista explica perfectamente las obras de Marinetti y el Lissitzky, ya que en ellos se truncó la inmovilidad pensativa y se recalcaron, con toda libertad, los elementos primordiales. Podemos apreciarlo en estos ejemplos que presentamos a continuación:



Figura 7. *Zang Tumb Tumb* de Ph. Tomasso Marinetti, 1914.



Figura 8. *Dlia Golosa* de Maiakovsky de El Lissitzky, 1923.

El poeta cubista Apollinaire lleva a la experimentación la relación entre la palabra y el objeto que sintéticamente la representa. Representan un preludio de la escritura automática surrealista al romper deliberadamente la estructura lógica y sintáctica del poema.

Dentro de esta línea dadaísta encontramos las obras de Duchamp que siguen, en cierta manera, sus “ready made”, esos objetos sacados de la realidad y puestos en la esfera del arte, pero sobre todo que invitan a esperar lo inesperable en sus libros.



Figura 11. Marcel Duchamp, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, 1934.

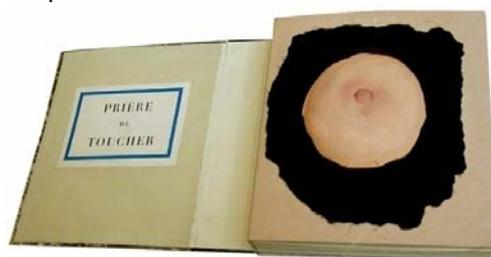


Figura 12. Marcel Duchamp, *Prière de toucher*, 1947.

Es imposible no hablar de uno de los referentes mundiales en el mundo del libro de artista, el italiano Bruno Munari que, empezando en pleno futurismo, se supo adaptar a diferentes movimientos a lo largo de su vida artística dedicándose a la ilustración de libros, al diseño editorial y a la reflexión acerca del libro.



Figura 13. Bruno Munari, *Libros ilegibles*, 1950.



Figura 14. Bruno Munari, *Prelibros*, 1950.

La ironía en la que la fusión del texto con conclusiones lógicas es el objetivo de Roth, que empieza a investigar en *Daily Mirror* (un libro especiado) lo que luego le llevará a la objetualización del libro.



Figura 15. Dieter Roth, *Daily Mirror*, 1961.

Figura 16. Dieter Roth, *Literaturwurst* 1968.

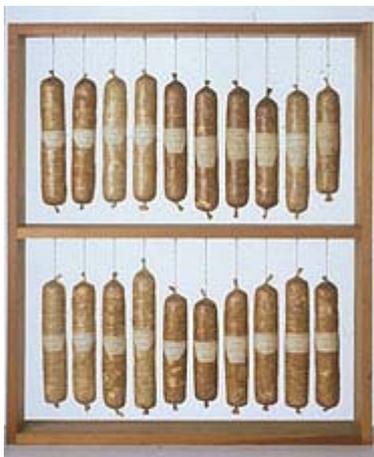


Figura 17. Obras completas de Hegel (en 20 volúmenes, con salchichas,...), 1974.

El paradigma oulipiano (“Ouvroir de littérature potentiel”) es el de unir literatura y matemática. Se buscan formas y estructuras nuevas por parte de los escritores. Tal es el caso de Raymond Queneau, en su *Cien billones de poemas*, consistente en diez sonetos en los que en todos se mantiene la misma rima, así que cada verso puede ser substituido por el verso correspondiente de otro soneto. Por ejemplo: el verso 1 del soneto 1 puede ser substituido por el verso 1 de cualquiera de los sonetos del 2 al 10. El número total de sonetos que existen es de 10^{14} , que son los cien billones que dan lugar al título. Se calculó que se tardarían, sin detenerse a comer ni a dormir, varios millones de años en leerlos.

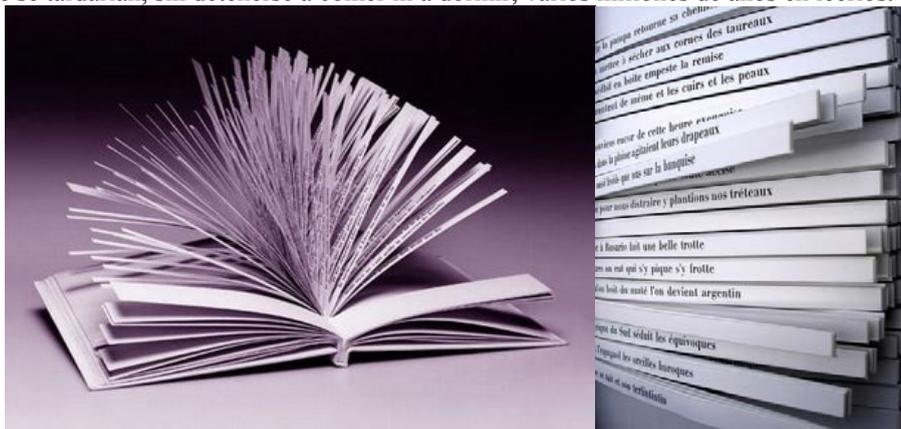


Figura 18. Raymond Queneau, Cent mille milliards de poèmes, 1961.

Carl André y otros seis artistas minimalistas llevaron a cabo el libro *Xerox Book*, un libro hecho de fotocopias en la era de la reproducción técnica. Carl André se encargó de 25 páginas con diferentes motivos donde aparece en el rincón el número de cada una de

las páginas. La serie sigue una progresión aritmética pero las formas o motivos que aparecen en las páginas son creados al azar.

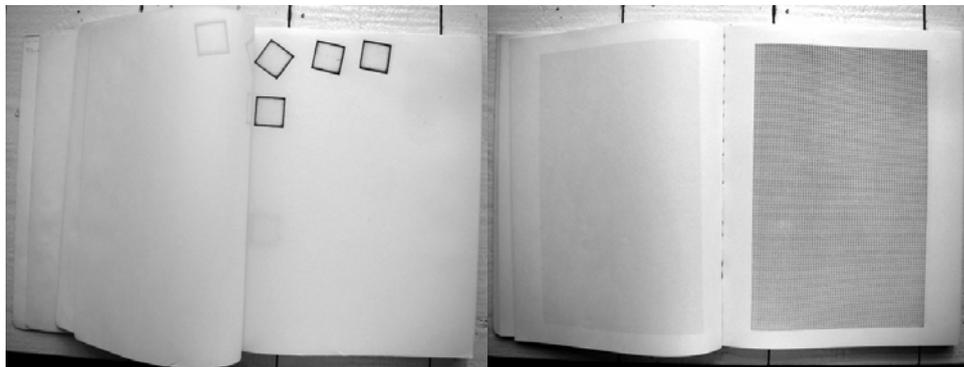


Figura 19. Carl André, *Xerox book*, 1968.

Con Eugen Gomringer, uno de los poetas concretos más representativos, se ponen de manifiesto en sus obras los dos principios básicos de la poesía concreta: en primer lugar, establecer la superficie como un elemento constitutivo del poema y presentar en forma libre el texto sobre la superficie, en el espacio. Es el primer paso dado para entregar una sensación de los textos como objetos, desarrollar una sensación del lenguaje como algo material, tal como lo mostrase el concepto de texto que tenía Mallarmé. Y, en segundo lugar, disolver la sintaxis tradicional: el ideograma hecho de palabras. Para hacer efectiva la superficie del texto como algo constituyente suyo, tiene y debe de existir un nuevo tipo de sintaxis, una sintaxis de superficie, que tense o ponga los elementos lingüísticos unos con otros, en un amplio ensamble de relaciones.

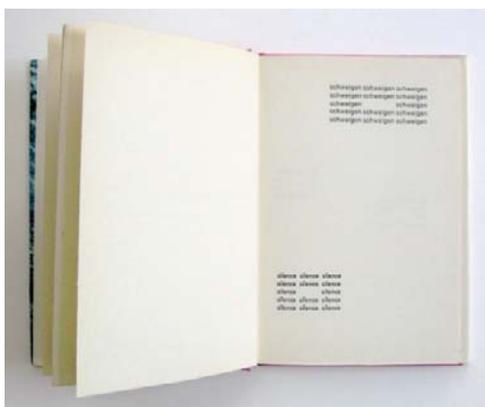


Figura 20. Eugen Gomringer, *The Book of Hours and Constellations*, 1968.

Edward Ruscha marca, en pleno minimalismo, el inicio de una reconstrucción del libro a partir de la mirada fotográfica que le permite jugar con la linealidad y temporalidad de la

forma del libro. Se circula por el libro de manera horizontal tal y como si estuviéramos en un coche y pasáramos por delante de 20 gasolineras. La forma del libro, una forma tradicional, se convierte en el objeto de arte. El espacio -forma- libro se convierte en la posibilidad del recorrido del libro. Otro aspecto importante que inaugura Ruscha es el hecho de imprimir un libro de “fotografías” en un papel y materiales de impresión masiva para democratizar el arte.

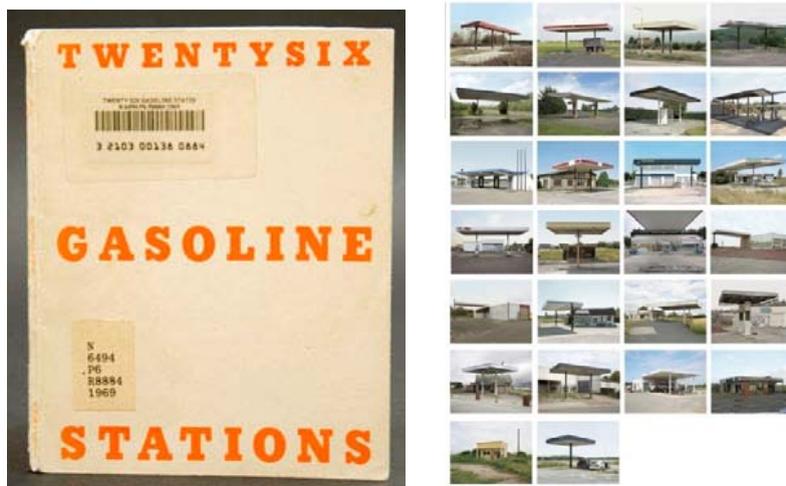


Figura 21. Ed Ruscha, *Twenty-six Gasoline Stations*, 1969.

Vincenzo Agnetti, considerado uno de los máximos exponentes del arte conceptual italiano, después de pasar por un periodo de informalismo artístico trabajó intensamente la teorización de la escritura y el papel del lenguaje artístico. *El libro olvidado* dentro del libro construye un metadiscurso sobre la presencia y ausencia del libro en sí mismo, cuestionando las fronteras de la existencia de lo escrito en la caja de composición donde acontece la palabra.



Figura 22. Vincenzo Agnetti, *Libro dimenticato*, 1969.

Marcel Broodthaers, en un principio influenciado por Duchamp y Magritte, llevó lo conceptual en el arte hasta sus últimas consecuencias, dejándose influenciar por lo aurático del arte por parte de la escuela de Frankfurt y de Walter Benjamin. Entre 1964 y 1975 produjo veintiséis ediciones de obra gráfica y entre 1957 y 1975, veintiún libros. La colección completa de la obra seriada de Broodthaers es un conjunto de excepcional importancia, ya que contiene todos los registros presentes en su producción. Broodthaers explota con frecuencia los errores intencionados, incluso cuando no poseen ninguna voluntad de significación. Si se compara el plano que aparece en el grabado *Musée-museum* de la planta baja del edificio del museo de Broodthaers en la calle de la Pépinière con su reconstrucción parcial en la *Salle Blanche*, se constata que el dibujo, a pesar de ser plausible, es falso; Broodthaers, no obstante, no lo corrigió.



Figura 23. Marcel Broodthaers, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1969.

Ulises Carrión, destacado poeta visual, nos hace descubrir en sus libros y gracias al trabajo de su editorial en Amsterdam, Books and So, cómo las posibilidades del libro son infinitas e inagotables. Empezó con el *mail art* hasta acabar como videoartista y durante todas sus etapas el libro, la lectura y el leer tuvieron una notable presencia en su obra. Un rasgo destacable de Ulises Carrión son las aportaciones a través de sus ensayos sobre el libro de artista.

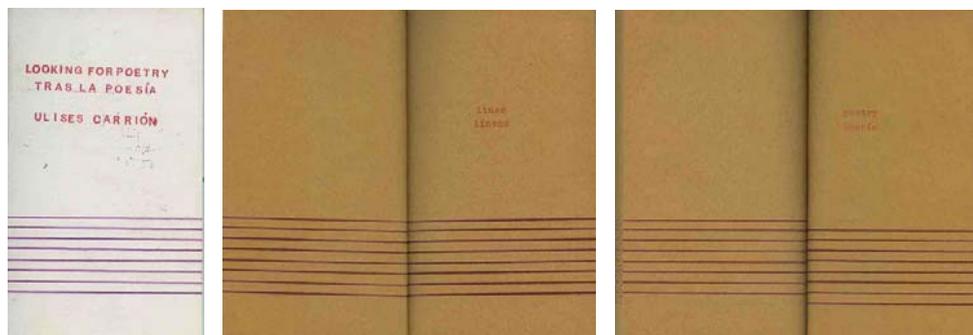


Figura 24. Ulises Carrión, *Looking for Poetry / Tras la poesía*, 1973.

Si de Agnetti decíamos que construía un metadiscursos sobre el libro a partir de la ausencia del mismo, en el caso de Michael Snow se construye un metadiscursos matérico y fotográfico sobre el uso del libro en el acto del tacto del mismo.



Figura 25. Michel Snow, *Cover to cover*, 1975.

Allen Ruppersberg nos invita a una reflexión sobre las relaciones que se establecen entre conceptos aparentemente opuestos: realidad y ficción, alta y baja cultura, espacio público y espacio privado... utiliza recursos literarios, filosóficos y referencias autobiográficas y objetos de la cultura popular para repensar categorías estéticas como "autoría", obra artística o "espacio expositivo" y explorar los límites que existen entre un original y su(s) copia(s). Su principal objetivo es propiciar "un tipo más democrático de objeto de arte" y ampliar el ámbito de los espacios expositivos, planteando un cuestionamiento integral de los mecanismos de producción, distribución y recepción de contenidos estéticos.

De este modo, Ruppersberg crea una pintura para leer, un objeto que es, a la vez, único y múltiple, original y copia, escritura y lectura. La utilización de elementos lingüísticos y narrativos y la reflexión sobre el propio acto de leer y de escribir se reflejan en *The New*

Five Foot Shelf (*El nuevo estante de cinco pies (150 cm)*) (2001) - que él mismo ha definido como una "gran obra biográfica"- (entre otras cosas, incluye fotografías a tamaño natural de diversos rincones de su taller y numerosos textos y objetos extraídos de su archivo personal).



Figura 26. Allen Ruppersberg, *The new Five Foot Shelf*, 1998-2001.

Para terminar, mencionaremos la obra de una artista madrileña, Alicia Martín, que utiliza en toda su obra al libro como materia prima para desplegar un discurso metafórico del libro como elemento que cuestiona la revolución tecnológica y el paradigma postmoderno como negación de un discurso pleno, pero que todavía es una poderosa herramienta de cultura y liberación. De ahí que el libro, cuyo origen etimológico es *liber*, de libertad, explore en la obra de esta artista contextos cada vez diferentes donde el libro, en su conjunto, como biblioteca, asume el máximo protagonismo.



Figura 27. Alicia Martín, Meteoro, 2007.



Figura 28. Alicia Martín, Biografías, 2003.



Figura 29. Alicia Martín, Biblioteca VIII, 2007.

5. EL LIBRO DE ARTISTA COMO DOCUMENTO ESPECIAL

Uno de los objetivos que marcó el inicio de los libros de artista fue el de acercar el arte al público, a la sociedad. Aproximar lo artístico, utilizando un soporte, el del libro, que ofreciera la posibilidad de que el arte dejara de ser elitista y, al mismo tiempo, concebir al libro como posible “*medium*” para, a partir de la libertad artística, poder crear una obra de arte al alcance de la mayoría y a su vez ser el recipiente que la contendría. En cierta manera, si pensamos en una pintura, podríamos establecer la siguiente analogía: utilizar el marco del cuadro como parte de la pintura. Una de sus consecuencias fue la de redefinir el arte y sus límites, pero también la de rebuscar su esencia. Dos movimientos artísticos alentaron con sus manifiestos y sus obras la asunción de este cometido: el arte conceptual, creando un metadiscurso del arte que conllevó redefinirlo y el movimiento Fluxus, que insistió en la plasmación de la experiencia artística, a partir del de los *events* y happenings, de las performances y las acciones, reduciendo la distancia entre el arte y la vida cotidiana, considerando que la experiencia humana ya de por sí es arte. Presenciábamos, en ese preciso instante, la convivencia u oposición, en determinados casos, de la confluencia o divergencia entre obra y documento, entre arte e información, entre arte y documentación. En el fondo, la documentación y la información asumían ser una toma de consciencia del arte, de la percepción directa, vivida y captada para la posteridad. Y no es de extrañar que el concepto de libro como documento naciera en el seno de la creación artística.

La obra concebida como un fin en sí misma, como algo para “ser contemplado”, sucumbía a un giro copernicano de dimensiones excepcionales: “ser ‘conocido’”⁸. Siguiendo las indicaciones de Panokfsky⁹ la obra era concebida como “material primario”, mientras que el documento era el “material secundario”, un medio al servicio de “otra cosa” distinta a la obra. Douglas Huebler¹⁰ nos propone dos conceptos: “información primaria” e “información secundaria”. Como “medio de” implicaba la

existencia de entes distintos separados por una distancia. El libro asumía, en muchos casos, el papel mismo de la experiencia estética – entendida en su base ontológica, como ya la había definido Kant en su *Crítica de la capacidad de juzgar* -; se exigía una distancia pero esa distancia como experiencia pasaba a ser “parte de la obra”. El “material secundario” pasaba a ser en alguno de los casos “material primario”. Nació el libro como obra de arte pero también como documento para dar acceso al arte¹¹.

El inicio de las segundas vanguardias del siglo XX, después de la experiencia de haber vivido la Segunda Guerra Mundial, quería retratar la realidad a la que se habían convertido y quería no perder la memoria de lo ocurrido. Requería de la información¹². Información sobre el mundo y sobre todas las cosas. También requería información sobre el arte, la documentación del mismo, no tan sólo porque lo importante, más que la obra, era el proceso sino también porque lo más importante era la finalidad por la que había sido concebida, aunque fuera una finalidad sin fin, en la cual el proceso creativo se daba a conocer e implicaba a la sociedad con el afán, tal vez, de cambiar el mundo. Es en este momento cuando la obra de arte parte de la recogida de información, quiere inventariar dos realidades: la realidad real del mundo y la realidad artística de la creatividad y para ello lleva a cabo actividades como las de consultar los archivos de la historia, de la vida, de la sociedad. La subjetividad creativa se desnudaba condicionada por la huella del mundo y nacía la posmodernidad.

Ante este escenario el “libro” pasa a ser el mejor medio posible para archivar y transmitir la información y pasa a ser, también, el prototipo perfecto que sirve como documento a la experiencia artística, auxiliado de las palabras y de las imágenes. Surge con ello la necesidad de inventar nuevos términos para describir ese abanico de posibilidades que asume el libro, lo que conduce a que Clive Phillpot¹³ y Ulises Carrión¹⁴ introduzcan la noción del “*bookwork*” para designar los “*artworks in bookform*” y así terminan con la imprecisión del término de “libro de artista” separando las obras de los documentos. Hay dos sentidos, para Carrión, de la oposición de obra y documentación: el primero, como documentación artística en la que el libro no tiene un valor artístico en sí mismo, el segundo, que considera la documentación como arte, reproduce el arte a través del documento. Esta misma distinción conlleva matizar también el sentido de “archivo”, en el primero, como recurso que sirve a un fin, y, en el segundo, como fin en sí mismo. Como ejemplo de la primera vía tendríamos los libros: *The book* (1968), *Universum* (1969) *Méla* (1976-1981), *L.H. Lives here* (1987) *Stored images* (1992) de Maurizio Nannucci, y dentro de esta segunda vía encontraríamos a la mayoría de los libros de Christian Boltanski, que son realmente documentos de archivos que en muchos casos, además de la crítica que está detrás de ellos, recuperan la memoria de la historia y nos ponen en relieve la importancia que para este artista tiene la construcción de la identidad del sujeto.



Figura 30. Christian Boltanski, *Archives*.



Figura 31. Christian Boltanski, *Archives*.

Como resultado de todo ello asistimos, también, a la asunción, por parte de los artistas, de funciones que se extralimitan a la del artista como tal, nos referimos a la función del editor. Cuando el artista intenta plasmar “el proceso” de la obra de arte, cuando la materia secundaria pasa a ser materia primaria pasa a ser el editor de la misma, mientras que si no es así se conserva únicamente como artista.

Una de las limitaciones con las que se enfrenta el libro como obra de arte y documento especial es la referente a los libros objeto. Las dimensiones, los materiales... el hecho de no tener al libro como soporte sino como concepto, limitan que pueda pasar a ser un documento especial, a no ser que la fotografía, la filmación, faciliten la visualización del mismo en un libro. Una de las ventajas es que los libros de artista suelen estar documentados, pero algunos libros de artista son ya en sí mismos documentos. No obstante, teniendo esto en cuenta podemos concluir que los libros sobre libros de artista o libros objeto pasan a formar parte de esos documentos especiales de los que estamos tratando.

Es obvio que esto dificulta de manera acuciante la clasificación de los mismos y las características de sus múltiples y poliédricas tipologías. Algo que deberíamos tener en cuenta es la dependencia intrínseca del “tema” respecto a la transformación que sufre el libro como “soporte” para conseguir la coherencia con ambos aspectos: contenido y forma. La adecuación de la obra al libro que le sirve como “médium” conducirá a su especificidad y a la inmutable naturaleza artística del mismo, como unidos por un “a priori” que alcanzará los presupuestos básicos del formalismo, y del formalismo artístico. Pero la adecuación del contenido al documento supondrá precisamente lo contrario:

“La conséquence est que cela oblige à mettre l’accent sur le livre comme médium (moyen, véhicule), au service de l’information qu’il communique, à insister sur sa fonction intrinsèquement documentaire, plutôt que sur le livre comme “forme” ou “genre” spécifique dont il faudrait prouver le caractère artistique, toujours plus ou moins traditionnellement défini comme antithétique du caractère documentaire” (Moeglin-Delcroix, 2006, p. 306).

Propondremos una clasificación¹⁵ para la cual deberíamos tener en cuenta el libro como obra de arte y como documento histórico, ya sea para documentar una época, un estilo, a partir de imágenes, principalmente fotografías, y en algunos casos también de ciertos textos que explicitan los distintos temas de los mismos o bien crean un discurso sobre lo que ellos mismos son. El interés “histórico” genera dos tipos de libro, por un

lado, el facsímil, como reproducción exacta de un “original” y el facsímil como “memoria bibliológica”, es decir, como “testimonio” de una “manera de hacer libros” y de poder tener en las manos un libro diseñado a partir de un determinado estilo, con un determinado formato, con una determinada encuadernación, con una caja de composición a partir de una proporción determinada, del uso de unas tipografías concretas de unos blancos, de unas orlas, ornamentos, etc.

En segundo lugar, podríamos aventurarnos a proponer otra clasificación también doble referida a los libros que recopilan las obras de arte de exposiciones, muestras... que suelen ser documentos especiales por la característica de sus formatos, materias primas, etc. pero que a la vez pueden ser catálogos de libros como obra de arte, como en el caso del libro de Magda Polo y Charo Díez *Libook* y que además aportan una serie de documentos sobre los libros como obras de arte y sus disfunciones.



Figura 32. Magda Polo y Charo Díez, *Libook*, 2005.

Respecto a los catálogos Anne Moeglin-Delcroix nos comenta:

“Dès lors, peuvent se trouver réconciliées les fonctions de documentation et de création puisque l’oeuvre n’a la réalité communicable que par la publication qui lui assure bien plus qu’une mémoire: une autre forme d’existence” (Moeglin-Delcroix, 2006, p. 203).

En tercer lugar, tendríamos a los conocidos como “libros de artista”, que a su vez pueden ser además los que documenten los “procesos” de los libros de artista, los que documentan una acción. Es lo que Daniel Buren denomina como “libros después de libros” en su *Essai hétéroclite* (1981)¹⁶, aquí tendríamos como ejemplo el libro de Richard Long *Sculpture by Richard Long Made for Martin & Mia Visser*¹⁷ de 1969, que reúne toda una serie de fotografías e intervenciones de Richard Long en el paisaje.

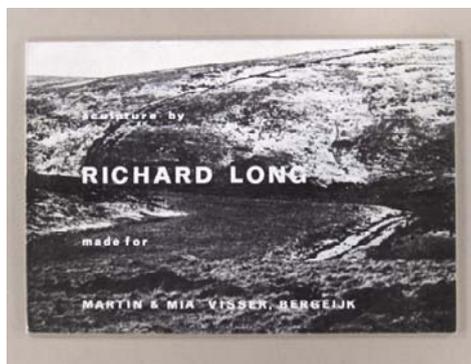


Figura 33. Sculpture by Richard Long Made for Martin & Mia Visser.

En cuarto lugar, tendríamos a los libros que, partiendo de la documentación de la realidad, pasan a ser libros de artista como en el caso de Sol Le Witt y en *Autobiography* (1980)¹⁸. En este caso se trata de una autobiografía que nos muestra la especificidad de la vida en la clase media norteamericana.



Figura 34. Sol Lewitt, *Autobiography*.

En este apartado tendríamos también la obra de Matthew Geller *Difficulty Swallowing: a Medical Chronical*¹⁹, donde se nos relata con documentos médicos, informes, analíticas... y documentos vivenciales de todo tipo el momento de la enfermedad de su novia que murió de Leucemia. También podríamos considerar aquí varios de los libros de Alison Knowles, como por ejemplo el de *Journal of the Identical Lunch* de 1971²⁰.

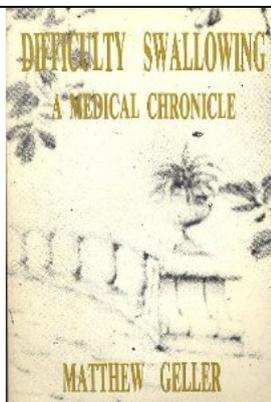


Figura 35. Matheww Geller, Difficulty Swallowin: a medical Chronical.



Figura 36. Alison Knowles, Journal of the identical Lunch.

Otros libros de artista en sí mismos utilizan la documentación, el procedimiento de la archivística creando un método. Los libros de Ed Ruscha tienen como cometido esta función, una función que, influenciada por las obras de Duchamp, representa una prolongación de los “ready made” pero bajo la forma de fotografías. Los libros de Ruscha pretenden conseguir la neutralización de los materiales utilizados en el libro para que el libro sea la descontextualización del objeto fotografiado y el centro de atención para el espectador.

6. CONSIDERACIONES FINALES

Después de observar todos los ejemplos que hemos ido rescatando de la memoria del libro entendido como obra de arte podemos afirmar que tanto los libros de artista como los libros objeto nos aportan toda una serie de datos e informaciones que van más allá de lo artístico, son huellas de la sociedad en las que se concibieron y de los principales movimientos culturales que los han acogido y, a la vez, unos importantes testimonios documentales del proceso creativo, de la subjetividad del artista y de su manera de entender y de describir el mundo real e ideal. En definitiva, son y representan un gran tesoro para la construcción de nuestro presente y para la reconstrucción de nuestra memoria cultural.

NOTAS

¹ Admitiremos en este caso esta denominación, porque en la clasificación que se realiza por parte de todos los estudiosos se utiliza este término.

² De Edward Ruscha tenemos el testimonio de unos dieciocho libros de artista.

³ De Dieter Roth contamos con más de cien libros de artista.

- ⁴ E introductor del formato pequeño o de “bolsillo” en la edición de libros, para facilitar su transportabilidad y la divulgación de la cultura.
- ⁵ Debemos tener muy en cuenta la terminología a utilizar ya que según se la utilice conlleva ciertas ambigüedades y problemas. Intentaremos referirnos al libro como obra de arte y no al libro de artista o libro objeto (término que acuñó Georges Hugnier, en los años treinta, para referirse a los objetos surrealistas, uno de los paradigmas será el de Marcel Duchamp *La mariée mise au nu par ses célibataires même*, conocido también por “La caja verde” de Duchamp, según Riva Castleman en *A century of Artists Books*, MOMA, Nueva York, 1994)... ya que estas terminologías pueden confundirse con las de libro ilustrado, libro de grabado, libro bello, Fine book, Fine press book, Small press, Artist’s Magazine, Book object, Libro único, Bookwork... El significado de “Livre d’artiste” se referirá, por lo general, a la colaboración entre un artista y un autor (normalmente un poeta) y constreñirá la participación de otros profesionales. En este sentido, uno de los primeros libros es el de la colaboración entre Mallarmé y Manet en el libro *L’après midi d’un faune*. Además tendremos presente que el libro como obra de arte no se referirá al libro de bibliófilo, en el que el editor interviene claramente.
- ⁶ Pensemos, por ejemplo, en el Mail art.
- ⁷ Deberíamos tener en cuenta a muchos más artistas de los seleccionados en este apartado pero la imposibilidad de incluirlos a todos nos ha obligado a tener que decidir y escoger sólo a unos cuantos. Pero sí nos vemos obligados a citar a: Richard Artschwager, Brian Belott, Lucio Fontana, On Kawara, Martin Kippenberger, Barbara Kruger, Lucas Samaras, Cindy Sherman, Mira Schor, John Smith, Anselm Kiefer, Lawrence Weiner, Steve Wolfe...
- ⁸ Tenemos el caso curioso del libro de Robert Filliou y George Brecht *Lehren und Lernen als Aufführungskünste*. Köln: Verlag Gebr. König, 1970, en el que el lector participa creando el libro.
- ⁹ Panofsky, E.; *L’oeuvre d’art et ses significations*. París: Gallimard, 1969.
- ¹⁰ Huebler, D. *January 5-31*, New York: Seth Siegelaub, 1969.
- ¹¹ El vocablo “documentación” proviene de “docere” que significa enseñar, instruir y, ciertamente, el libro como documento enseña e instruye, fundamentalmente.
- ¹² El concepto de “información” adquiere un relevante papel ya que tiene como finalidad u objetivo comunicar, hacer visible, principalmente, algo que suele esconderse en el arte, el momento de creación y de ejecución de la obra.
- ¹³ Phillpot, C. *Books, Book Objects, Bookworks, Artist’s Books*, Artforum, 1982, vol. 20, nº 9, p. 77-79.
- ¹⁴ Carrión, U. *Second Thoughts*, Amsterdam: VOID, 1980.
- ¹⁵ No debemos ignorar la clasificación de Anne Moeglin-Delcroix: “Peut-être faudrait-il distingues non pas entre deux, mais entre trois types de livres: libre d’artiste (oeuvre autonome), catalogue d’artiste (prolongement documentaire d’oeuvres éphémères) et catalogue proprement dit (documentation promotionnelle)”. (Moeglin-Delcroix, 2006, p. 297).
- ¹⁶ Buren, D. *Essai Hétéroclite*. Eindhoven: Van Abbemuseum Eindhoven, 1981.
- ¹⁷ Long, R. *Sculpture by Richard Long Made for Martin & Mía Visser*. Berjeijk: Fernsehgalerie Gerry Schum., 1969.
- ¹⁸ *Le Witt Sol. Autobiography*. New York, Boston: Lois & Michael K. Torf and Multiples, 1980.
- ¹⁹ Geller, M. *Difficulty Swallowing*, New York: Work Press, 1981.
- ²⁰ Knowles, A. *Identical Lunch*. San Francisco: Nova Broadcast Press, 1973.

BIBLIOGRAFÍA

- ANTÓN, J.E. y GÓMEZ, A. *Libros de artista. Un género que renueva el mundo visual, Psicología y anatomía de la creatividad*. <<http://www.scribd.com/doc/3928728/Libro-de-Artista>> [Consulta: 7 de agosto de 2010].
- ARAMBASIN, N. *Peinture et écriture.2. Le livre d’artiste*. Paris: Éditions La Différence et UNESCO, 1997.

- BARTRAM, A. *Five hundred years of book design*. New Haven: Yale University Press, 2001.
- BETHENOD, M. Des livres et des artistes. *Connaissance des arts*, 2002, n° 591.
- BLOUIN, D. *Un livre délinquant: le livre d'artiste comme expériences limites*. Saint-Laurent: Fides, 2001.
- BROGOWSKI, L. *Éditer l'art. Le livre d'artiste et l'histoire du livre*. Chatou: Les Éditions de la Transparence, 2010.
- BUREN, D. *Essai Hétéroclite*, Eindhoven: Van Abbemuseum Eindhoven, 1981.
- BURY, S. *Artists' books: the book as a work of art: 1963-1995*. Aldershot Angleterre: Scolar Press, 1995.
- CARRIÓN, U. y AGIUS, J.J. *Quant aux livres*. Genève: Héros-Limite, 1997.
- CARRIÓN, U. *Second Thoughts*. Amsterdam: VOID, 1980.
- CASTLEMAN, R. *A Century of Artists Books*. New York: Museum of Modern Art, 1994.
- COURTNEY, C. *Speaking of book art: interviews with British and American book artists*. Los Altos Hill, California: Anderson-Lovelace, 1999.
- COURTNEY, C. *Private views & other containers: 100 articles, 1983-1995*. London: Estamp, 1995.
- DÍAZ DE LA FUENTE, A. Un análisis musical del *Golpe de dados* de Stéphane Mallarmé.
<http://www.cesdonbosco.com/revista/revistas/revista%20ed%20futuro/EF7/art_analisis_mus.htm> [Consulta: 17 de junio de 2010].
- DRÜCKER, J. *The Century of Artists' Books*. New York: Granary Books, 2004.
- EATON, T.A. *Books as art*. Florence: Boca Raton Museum of Art, 1992.
- FILLIOU, R. y BRECHT, G. *Lehren und Lernen als Aufführungskünste*, Köln: Verlag Gebr. König, 1970.
- FOUCAULT, M. *La arqueología del saber*. Madrid: Siglo XXI, 2009.
- GELLER, M. *Difficulty Swallowing*. Nueva York: Work Press, 1981.
- GIGUÈRE, R. Une aventure en typographie: des Arts graphiques aux Éditions Erta. *Études françaises*, 1982, vol. 18, n° 3.
- GUEST, T. y Celant, G. *Books by artists*. Toronto: Art Metropole, 1981.
- HASKELL, F. *La difficile naissance du livre d'art*. Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1992.
- HIGGINS, D. y ALEXANDER, C. *Talking the boundless book: art, language, and the book arts: essays form Art & Language, re-reading the boundless book*. Minneapolis: Minnesota Center for Book Arts, 1995.
- HUBERT, R.R. y HUBERT, J.D. *The cutting edge of reading: artists' books*. New York: Granary Books, 1999.
- HUEBLER, D. *January 5-31*, Nueva York: Seth Siegelau, 1969.
- ISRAËL, A. y WARIDEL, B. *Livres d'art: histoire et techniques*. Paris, Lausanne: Éditions des Catalogues Raisonnés y Bibliothèque Cantonale et Universitaire, 1994.
- JOHNSON, R.F. y STEIN, D. *Artists books in the modern era 1870-2000: the Reva and David Logan collection of illustrated books*. San Francisco: Fine Arts Museums of San Francisco, 2001.
- KLIMA, S. *Artists books: a critical survey of the literature*. New York: Granary Books, 1998.

- KNOWLES, A. *Journal of the Identical Lunch*. San Francisco: Nova Broadcast Press, 1973.
- LAUF, C. y PHILLPOT, C. *Artist /Author: contemporary artists' books*. New York: American Federation of Arts, 1998.
- LE WITT, S. *Autobiography*. Nueva York y Boston: Lois & Michael K. Torf and Multiples, 1980.
- LONG, R. *Sculpture by Richard Long Made for Martin & Mia Visser*. Bergeijk: Fernsehgalerie Gerry Schum, 1969.
- MATHIEU, D. Livres d'artistes. *Bulletin des bibliothèques de France*, 2000, vol. 45, n° 6.
- MOEGLIN-DELCROIX, A. *Esthétique du livre d'artiste: 1960-1980*. Paris: Bibliothèque Nationale de France, 1997.
- MOEGLIN-DELCROIX, A. *Sur le livre d'artiste*. Marseille: Le Mot et le Reste, 2006.
- PAYANT, R. L'émancipation du livre d'artiste. *Études françaises*, 1982, vol. 18, n° 3.
- PANOFSKY, E. *L'oeuvre d'art et ses significations*, Paris: Gallimard, 1969.
- PHILLPOT, C. Books, Book Objects, Bookworks, Artist's Books. *Artforum*, 1982, vol. 20, n° 9, p. 77-79.
- PIGUET, P. Les heures de gloire du livre d'artiste. *L'œil*, 2002, n° 535.
- PIGUET, P.; ERNOULD-GANDOUET, M. y PYTHOUD, L. Le livre d'artiste: Un genre artistique à part entière; L'artiste et l'écrivain; Mais qu'est-ce donc qu'un livre unique? *L'œil*, 1996, n° 479.
- POLO, M. y DÍEZ, C. *Libook*, Barcelona: Thule, 2005.
- POLO, M. *Creación y gestión de proyectos editoriales*, Cuenca, Santander, Mallorca: Universidad de Castilla-La Mancha, Publican, Edions UIB, 2007.
- SCHRAENEN, G. *D'un œuvre à l'autre: le livre d'artiste dans l'art contemporain*. Morlanwelz-Mariemont: Musée royale de Mariemont, 1996.
- SCHRAENEN, G. Catalogues: Passation de pouvoir. *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 1996, n° 56-57.
- TURLAIS, P. *Livres d'artistes: l'invention d'un genre: 1960-1980*. Paris: Bibliothèque Nationale de France, 1997.
- TURNER, S. *Facing the page: British artists' books: a survey: 1983-1993*. London: Estamp, 1993.
- VILCHIS ESQUIVEL, L.C. Las lecturas ajenas: el libro de artista, *Revista internacional de Psicología y Educación*, julio-diciembre 2009, vol. 11, n° 2, p. 91-100.