

EL LIBRO-ARTE. CLASIFICACIÓN Y ANÁLISIS DE LA TERMINOLOGÍA DESARROLLADA ALREDEDOR DEL LIBRO-ARTE.

The Book Art. Classification and analysis of the terminology devel- oped around the Book Art

BIBIANA CRESPO MARTÍN
Facultad de Bellas Artes. Universidad de Barcelona
bbcrespo@ub.edu

Recibido: 10 de Febrero 2009

Aprobado: 10 de Abril 2009

Resumen:

Después de casi cuarenta años de debate sobre los Libros-Arte, y a juzgar por la bibliografía sobre esta cuestión, la terminología desarrollada alrededor del Libro-Arte, presenta un marco de confusión considerable. A lo largo de este artículo acotaremos los conceptos que envuelven dicho panorama terminológico.

Uno de los motivos que propician este “enredo” conceptual es el englobar y generalizar bajo el término Libros de Artista a un amplio espectro de creaciones en torno a la noción de libro. Por este motivo, en este estudio adoptamos el nombre de Libro-Arte para designar al conjunto genérico de: Libros Ilustrados, *Livres d'Artiste* o *de Peintre*, Libros de Artista, Revistas y Manifiestos Artísticos, Libros-Objeto, Libros-Instalación, Libros-Performance y Libros-Electrónicos. Con ello, queremos distinguir cada una de las acepciones que puede adoptar el concepto de Libro-Arte, desterrando el error que fomenta el hecho de denominar Libros de Artista a todo un compendio de obras, cuando éstas son solamente una de las tipologías que el Libro-Arte acoge.

Palabras clave:

Libro-Arte, Libro de Artista, Libro-Objeto.

Crespo, B. 2010: El Libro-Arte. Clasificación y análisis de la terminología desarrollada alrededor del Libro-Arte. *Arte, Individuo y Sociedad*, 22 (1), 9-26.

Abstract:

After almost forty years of intense debate about the Book Art, and considering the literature related to this matter, the terminology developed around the Book Art still presents a great degree of confusion. Throughout this paper the terminological concepts involved in this context will be highlighted.

One of the reasons for this conceptual ‘entanglement’ is the enforcement and generalisation of a wide spectrum of creations related to the notion of book under the term of Artist Book. Because of the aforementioned, in this study the term Book Art will be used to include the general ensemble of: Illustrated Books, *Livres d’Artiste* or *de Peintre*, Artists’ Book, Artistic Magazines and Manifestos, Object Books, Installation Books, Performance Books and Electronic Books. Thus, the aim of this research is first to distinguish each of the individual meanings that the concept of Book Art can adopt and secondly unfolding the inaccuracy that involves from labelling Book Art any work, even if these are solely one of the typologies that the Book Art can embrace.

Key words:

Book Art, Artist Book, Object Book.

Crespo, B. 2009: The Book Art. Classification and analysis of the terminology developed around the Book Art. *Arte, individuo y sociedad*, 22 (1), 9-26.

Sumario:

1. Prefacio 2. Libro ilustrado 3. Livre d’Artiste o Livre de Peintre 4. Libro de Artista 5. Revistas y Manifestos Artísticos 6. Libro-Objeto: 6.1. Como un Todo 6.2. Colección 7. Libro-Instalación 8. Libro-Performance: 8.1. Libro de Performance (Libro-documento de Performance, Libro-partitura de Performance) 8.2. Libro como Performance 8.3. Libro como espacio Conceptual 9. Libro-Electrónico 10. Referencias bibliográficas

1. Prefacio

Según Johanna Drucker (1995, pág. 362) en su definitivo estudio *The Century of Artists’ Books*, los Libros-Arte “son la quintaesencia de las creaciones del s. XX, cuyo obvio destino continuará en el siglo siguiente”.

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

En mi intento de clarificar la situación y la realidad de este género artístico, el objetivo principal es esclarecer y establecer un perfil terminológico y conceptual lo más definitivo posible de los Libros-Arte, analizar el concepto del Libro-Arte y determinar sus parámetros terminológicos, a sabiendas que la creación constante no para de avanzar y hace obsoleta cualquier afirmación taxativa. Por otra parte, los Libros-Arte conllevan una gran complejidad en su concepto y en su forma, que a veces enturbia su propia definición.

Así, pues, con la finalidad de precisar esta miscelánea terminológica, la primera y esencial aportación de este artículo es la instauración del concepto Libro-Arte como denominación genérica del compendio de acepciones que estas creaciones pueden adoptar.

De entre los intentos por definir y clasificar los Libros-Arte, hemos de destacar las investigaciones de Clive Phillpot (1982, pág. 77). Uno de sus artículos más emblemáticos empezaba de la siguiente manera:

El término Libros de Artista parece aplicarse cada vez más confusamente a cualquier cosa en el contexto del arte que parece un libro... Una de las primeras veces... que se usó el término Libro de Artista... se refería a 'libros hechos por los artistas' Yo... quiero extender esta definición de Libros de Artista a aquellos libros hechos o concebidos por artistas.

Esta aclaración le sirvió a Phillpot para excluir del panorama de los Libros-Arte a todos aquellos libros relacionados con las artes del libro tradicional y la encuadernación.

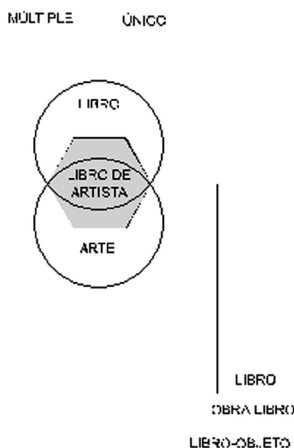


Figura 1. Diagrama de Clive Phillpot en el que muestra la relación entre el Libro, el Libro de Artista y el Arte (en Phillpot, 1982: p. 77)

Pero, lo realmente destacable de este artículo es un diagrama que nos ofrece (Fig. 1), en el que se muestra “la superposición de territorios de los libros, libros de artista y arte”: dos círculos superpuestos con un hexágono inscrito y en intersección con los círculos. Un círculo representa el mundo de los Libros, el otro el del Arte y, en intersección, el hexágono que representa el mundo de los Libros de Artista. Dentro del hexágono hay tres áreas más pequeñas que representan tres subcategorías: libros-objeto, obras-libro y libros, con la modalidad de ser múltiples o únicos.

Phillpot optó por el término Book Art (Libro-Arte) desde su ensayo “Recent Art and the Book Form” (1982, pág. 2) para reflejar el estatus de “la obra de arte y no el pedigree de su productor”.

El Libro-Arte, como soporte artístico, dejó el siglo XX con una identidad muy diferente a la que entró. Y el arte, especialmente el de la segunda mitad del siglo pasado, no hubiera sido lo que ha sido sin su advenimiento.

2. Libro Ilustrado

El concepto de Libro Ilustrado¹ radica en que las ilustraciones hacen referencia, en mayor o menor grado, al contenido del texto al que acompañan.

A lo largo de la historia del libro¹, las ilustraciones se han asociado con propuestas muy variadas: textos de instrucción, de propósito didáctico, documental, literarios, simplemente decorativos y probablemente muchos más. Así, por ejemplo, el norteamericano Frank Weitenkamp (1938) afirmaba que “Las ilustraciones deben elucidar el texto o adornarlo. O las dos cosas a la vez: aunque a veces no hace ninguna de las dos”.

Las buenas ilustraciones, en sentido literal o narrativo, se basan en la línea y la textura, en la calidad de un “buen hacer”, una técnica apurada y cuidada para conseguir un resultado bello e incluso lujoso. Y, en este sentido, el Libro Ilustrado busca el placer de una buena armonía entre las imágenes y una tipografía seleccionada, el placer táctil de un buen papel y una perfecta encuadernación. Tendente, en definitiva, al goce de una íntima relación con la experiencia de leerlo.

El ilustrador actúa como mediador entre el autor y el lector. A menudo, su papel se ha vinculado al del director de escena. En diversas ocasiones se ha apuntado la purista noción que un texto imaginativo no debería nunca ser ilustrado, ya que modifica el diálogo entre el autor y el lector, imponiendo la visión del texto de una tercera persona.

A modo de ejemplo, y un exquisito ejemplo, que nos parece paradigmático, podemos citar al artista simbolista Maurice Denis que realizó numerosos Libros Ilustrados. Del conjunto de la obra de Maurice Denis destacaremos *Vita nova* de 1907 (Fig. 2). *Vita nova* ilustra textos del mismo título de Dante Alighieri. Las xilografías en color que acompañan los poemas siempre hacen referencia al contenido del texto, es decir, describen, de manera muy explícita, los pasajes del amor platónico que siente Dante hacia Beatriz. Escenas como el encuentro de los enamorados en la calle o Beatriz vestida de blanco y acompañada por dos sirvientas. Los poemas y las imágenes nunca se entrecruzan y, cada uno, tiene su espacio muy delimitado. La imagen sigue al texto como una frase gráfica. El artista muestra, en su propio medio, las características sobresalientes del objetivo del texto para enfatizar la descripción y la narración del mismo.

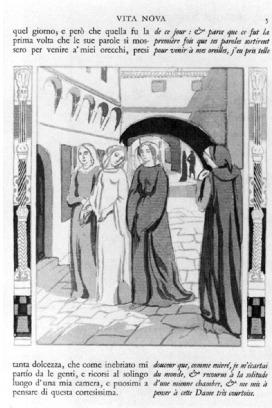


Figura 2. Maurice Denis, *Vita Nova* (1907).

La tradición del Libro Ilustrado "per se" se cimentó de forma más masiva en el s. XIX. En el s. XX parecía acontecer un nuevo fenómeno que alteraba y modificaba las antiguas concepciones del libro. Se produjo una incursión de pintores, mayoritariamente, y escultores en el campo de la ilustración de libros. La libertad con la que los pintores y escultores explotarán el medio del libro para expresar sus ideas en términos gráficos, abandonando, progresivamente, su conexión con el texto proporcionará el brote del *Livre d'Artiste* o *Livre de Peintre*.

3. *Livre d'Artiste* o *Livre de Peintre*

Como acabamos de decir, los últimos Libros Ilustrados por pintores/grabadores a finales del s. XIX fueron los precursores del *Livre d'Artiste*². Debido a la presencia de los pintores/grabadores en el campo de los Libros Ilustrados, éstos empezaron a sufrir cambios tanto plásticos como conceptuales, y supuso la aparición de un nuevo género llamado *Livre d'Artiste*. Por la participación —principalmente— de pintores también se le conoce como *Livre de Peintre*.

El historiador de *Livres d'Artiste*, Walter John Strachan (1969, pág. 19), los definió de la siguiente manera:

El livre d'artiste, como el término implica, es un libro que contiene ilustraciones llevadas a cabo por el mismo artista —un pintor, un escultor, un grabador original (pintor-grabador)— que utiliza un proceso autográfico para la ejecución de sus diseños, litografías, xilografías, linóleums, calcografías u otro material multimedia.

Anne Greet (1977, pág. 7), en su libro *Apollinaire et le livre de peintre*, propone una definición suplementaria a la de Strachan ofreciendo la siguiente distinción:

Es esencial distinguir entre el livre de peintre, en el que la imagen crea una atmósfera, y el libro ilustrado, en el que la imagen está para acompañar el texto.

El *Livre d'Artiste* es una creación eminentemente francesa —de ahí que adoptemos el vocablo francés—, en la que el propio artista, tanto si es un pintor, escultor o grabador, participa directamente en la producción de su diseño a través de algún proceso autográfico. Por otra parte, el *Livre d'Artiste* surgió como reacción contra la producción masiva de libros y con un objetivo mucho más experimental e innovador, sin limitarlo a una sola técnica.

El concepto de los primeros *Livres d'Artiste* fue el resultado de tres influencias decisivas: la del editor Henry Floury que comisionó las ilustraciones de *Histories naturelles* (1898) de Toulouse Lautrec; y la de los dos grandes *marchands* franceses, que más tarde se convirtieron en editores, Ambroise Vollard y Daniel Henry Kahnweiler.

En el año 1900 Vollard editó *Parallèlement*, con versos de Paul Verlaine y litografías de Pierre Bonnard. Libro que se ha convertido en una de las obras emblemáticas y paradigmáticas entre los *Livres d'Artiste*.

El anteriormente citado Walter John Strachan (1969) lo define justamente como “un ejemplo de matrimonio perfecto entre ilustración y texto”. Las litografías de carácter eminentemente erótico están conjugadas con la exquisitez de los versos impresionistas y musicales de Verlaine. Las imágenes de Bonnard están dispuestas asimétricamente en las páginas, e incluso se expanden sobre el texto, esto representó una osadía en el contexto de la tradición ilustrativa en el que se editó el libro.

Durante el período heroico del *Livre d'Artiste*, de 1900 a 1930, *Parallèlement* fue siempre un punto de referencia para otros proyectos de editores como el mencionado Kahnweiler, Skira, así como para ediciones posteriores del propio Vollard: por ejemplo, las series *La Père Ubu à la Guerre* de Jean Puy y textos del mismo Vollard, *Bentés de 1918* de Paul Dermée y Juan Gris, *Le Bestiaire ou cortège d'Orphée* de Guillaume Apollinaire y Raoul Duffy o *L'Echanteur pourissant* de Apollinaire y Andrée Derain. Por otro lado, podemos distinguir algunos *Livres d'Artiste* que ampliaron y transgredieron el sentido del libro como estructura total y expandieron el concepto compositivo entre imagen y texto, como *La Prose du Transsibérien et la petite Jehanne de France* de Blaise Cendrars y Sonia Delaunay, *La Fin du Monde, filmée par l'Ange Notre-Dame* de Cendrars y Fernand Leger o *Jazz* de Matisse.

El *Livre d'Artiste* o *de Peintre* es pues, una colaboración entre editor, escritor y artista plástico. La participación de cada uno de ellos dentro del libro está completamente definida. El editor gesta y supervisa el proyecto. El poeta aporta el texto, éste puede ser de un autor vivo o muerto. Y el artista realiza las imágenes. Pero, a diferencia de los Libros Ilustrados, en los *Livres d'Artiste* las imágenes toman un protagonismo que “compite” con el texto, no son meras acompañantes de los textos sino que se les confiere un papel tan relevante como el del poema. Sin embargo, su diferencia con los Libros de Artista estriba en que en estos últimos el artista o los artistas son responsables desde su concepción inicial hasta la plasmación concreta como libro y objeto artístico.

En este sentido, en algún punto intermedio entre los *Livres d'Artiste* y los Libros de Artista se hallan los libros realizados por Joan Brossa y Antoni Tàpies. Sus obras muestran una perfecta sincronización entre el poeta y el pintor. El artista no se limita a ilustrar los contenidos literarios, sino que a menudo incide sobre los textos y sigue sus pautas acentuando el discurso: advierte de la expresividad y pureza del texto, predispone a la lectura, provoca silencios de espacios o acusa imágenes generadoras de sugerimientos. Tàpies siempre intenta hacer comprensible el texto, magnificarlo sin que éste pierda protagonismo. La compenetración artística entre pintor y poeta, en “forma” de libro, tiene sus orígenes en obras como *El pa a la barca* (1963), una conjunción de poemas de Brossa y veintidós litocollages del pintor.

Se ha dicho, muchas veces, que la conjunción entre los textos de Brossa y la plástica de Tàpies se da más por contraste que por convergencia formal, como en *Novel·la* (1965) (Fig. 3). Una obra en la que “no hay texto”, el escritor nos ofrece la estructura de un relato que sugiere el contenido, es decir, expone una serie de impresos que testifican la vida de cada uno: la partida de naciminetto, la fe de bautismo,... hasta llegar a la partida de defunción. Todos estos impresos están en blanco, y a partir de este texto el pintor desarrolla una treintena de litografías que establecen un diálogo existencial indefinido, pero quizás involuntariamente condicionado por el “contexto”. El lenguaje sígnico de Tàpies llena y circunda todo el espacio: cruces en positivo y en negativo, iniciales de frases, series numéricas que forman operaciones aritméticas, divisiones y multiplicaciones, cifras al revés, paréntesis, ángulos, flechas,... A la vez, este mismo espacio es un campo de experimentación de papeles, relieves, estampaciones,...

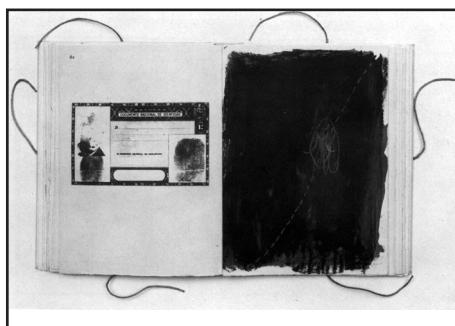


Figura 3. Antoni Tàpies y Joan Brossa, *Novel·la* (1965).

A los libros publicados bajo firmas editoriales de gran prestigio se les llama Ediciones o Libros de Bibliófilo —en ocasiones también se les llama *édition de luxe*—. En cuanto a Libros de Bibliófilo nos referimos a aquellos que son texto y obra de arte al mismo tiempo, que presentan una cuidada edición e impresión: una exquisita elección en las cubiertas, el papel, la encuadernación, la tipografía,... Muchos de ellos, reivindicando las prácticas artesanales y las técnicas artísticas frente al libro industrial.

4. Libro de Artista

El término Libro de Artista parece ser aplicado cada vez más frecuentemente, confundiendo con cualquier cosa en el contexto artístico que se parece a un libro o que está realizado sobre un soporte libro, o cuya proximidad al libro es muy evidente. Pero la confusión conceptual que se desprende de esta generalización puede esclarecerse si se considera Libro de Artista a un enmarañado catálogo de objetos y piezas que adoptan la forma o que tienen parecido con lo que conocemos por un libro. Estas piezas pueden ser únicas, numeradas en series o ediciones limitadas; pueden estar realizadas a mano o impresas por cualquier técnica de reproducción mecánica. Pueden adoptar diversos formatos, ya sea el del libro tipo códex, el de acordeón, el de caja con hojas sueltas, el de rollo a la manera de pergamino, el de carpeta,... bien sobre papel, tela, plástico o cualquier otro material; pueden servirse del lenguaje o ser exclusivamente visuales; pueden tener un carácter documental, tener un hilo narrativo o, sencillamente, agrupar pensamientos y propuestas de acción de un artista.

En una de las primeras ocasiones que se usó la locución “Libros de Artista”, implicaba y se refería a “libros hechos por artistas” (Vanderlip, 1973, pág. 5). Como dijimos, Clive Phillpot (1982, pág. 77-79) en 1982 expandió esta definición a “libros hechos o concebidos por artistas”. La razón de esta adición fue que sólo algunos de los llamados Libros de Artista son realmente el resultado de la labor de una única persona, incluso siendo una sola persona la responsable de la idea. No muchos artistas están relacionados en el proceso entero de la construcción del libro.

Llegado este punto del presente artículo es el momento de distinguir entre Libro-Arte y Libro de Artista. Ya apuntamos que habitualmente lo que genéricamente en este estudio hemos denominado Libro-Arte se le llama Libro de Artista. La dilatación de este último concepto comporta un panorama confuso. Muchas veces resulta complicado descifrar a qué tipo de obras se refieren algunos autores al llamar indistintamente Libro de Artista a todo un extenso inventario de obras con alguna reminiscencia o algún parecido a lo que entendemos como libro. Por ello, a lo largo de este trabajo designamos Libro-Arte al colectivo íntegro de toda la clasificación que establece. Y, llamamos Libro de Artista a sólo una parcela de estas creaciones.

Con el propósito de situar y acotar el terreno del Libro de Artista, consideramos oportuno remitirnos a la documentación que ofrece Simon Ford (1993, pág. 14-25) en su artículo “Artists’ Books in UK&Eire Libraries” en *Art Libraries Journal*. Una recopilación de 27 aproximaciones a la definición “definitiva” (1993, pág. 14-25) del concepto de Libro de Artista³. Así el *ARLIS/UK & EIRE Committee on Cataloguing and Classification 1987-88. Descriptive cataloguing of artists’ books*. ARLIS/UK&Eire (1989, pág. 1) consensuó la siguiente definición como la más concreta y precisa:

Un libro u objeto que parece un libro en el cual un artista ha tenido una mayor aportación, más allá de la ilustración o autoría: donde la apariencia final del libro pertenece a la interferencia del artista/participación: donde el libro es la manifestación de la creatividad del artista: donde el libro es una obra de arte por sí mismo.

Quizás solamente cabe añadir que existen tantas definiciones como libros o, quizás en realidad, cada Libro de Artista necesita su propia definición.

5. Revistas y Manifiestos Artísticos

Muchas revistas y manifiestos artísticos han adquirido una categoría especialmente relevante dentro del espectro de los Libros-Arte. Por sus peculiaridades plásticas, ciertas publicaciones se han aproximado considerablemente al campo de la obra de arte y por su concomitancia con el formato del libro, en ocasiones, se les ha asignado un lugar en el ámbito de los Libros-Arte.

Las vanguardias históricas se prodigaron en este género. Las revistas y, especialmente, los manifiestos eran el vehículo apropiado para plasmar las singularidades, características y exigencias de su programa estético. En la mayoría de estas publicaciones se incluían grabados originales y conferían a la tipografía y a la *mise en page* una excepcional plasticidad. Remarcamos el *Almanaque de Der Blaue Reiter* del grupo expresionista alemán del mismo nombre; la importancia del primer manifiesto futurista de F. T. Marinetti aparecido en 1909 en el diario *Le Figaro*; el almanaque *Cabaret Voltaire*, *Dadá*, *391*, *Der Dada*, *AIZ*, *Merz*, *Cannibale*, y otras publicaciones del grupo dadaísta; *Ultra* de los ultraístas; *De Stijl* de su grupo homónimo; y *Littérature* de índole dadaísta en sus inicios y que más tarde, de la mano de André Breton, evolucionó posicionando las bases del Surrealismo; entre otras.

La mayoría de movimientos de vanguardia de la segunda mitad del s. XX, también se sirvieron de las revistas y otros tipos de material impreso para afincar las bases teóricas de sus propuestas artísticas. Uno de los principales objetivos del arte de esta segunda mitad del s. XX fue abordar la “desmaterialización del objeto artístico” (Lipard, 1973), eliminar la obra de arte única y el excesivo valor pecuniario del arte, revertiendo en una “democratización” del arte al alcance de todos. Para ello, toda clase de publicaciones se convirtieron en el soporte ideal, como las revistas *CoBrA* y *Le Petit Cobra* del grupo CoBrA; las revistas *Kostellationen* y *Les Lettres: Poésie Nouvelle* de los Poetas Concretos; el manifiesto de los letristas; la revista *Internationale Situationniste* del grupo Internacional Situacionista; las publicaciones de los artistas *Nouveau Réalistes*; la gran cantidad de material impreso por Fluxus; el manifiesto del grupo Zaj; el diario de Dieter Roth, *Spirale*; la singularidad de las obras para revistas de Dan Graham; *Art-Language* del grupo británico Art&Language; *Fijate* de la Fundación Joan Tabique; etc.

6. Libro-Objeto

Bajo el término Libro-Objeto se engloban aquellas obras cuya concepción es casi escultórica por el valor que se le confiere a las características tridimensionales. Esto le ha costado una dudosa reputación dentro del mundo de los Libros-Arte. Se habla de Libro-Objeto

a partir de la *Boîte verte* o *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1934) de Marcel Duchamp (Fig. 4). Una caja con 94 reproducciones de notas, apuntes y dibujos que aportan explicaciones y significados a su enigmática obra el Gran Vidrio.

Cabe distinguir dos clasificaciones dentro de los Libros-Objeto. Los Libros-Objeto Como Un Todo y los Libros-Objeto Colección. Seguidamente analizaremos ambas acepciones detenidamente, no sin antes hacer una puntualización. En cualquiera de las dos acepciones anteriormente nombradas es determinante y definitivo el sentido secuencial de la obra para “etiquetarla” como Libro-Objeto, es decir, el establecimiento de un ritmo de lectura —en su más amplio sentido—. Y, por otro lado, los Libros-Objeto pueden ser obras múltiples o únicas, no modificando en ninguno de los casos el apelativo al que nos referimos.



Figura 4. Marcel Duchamp, *Boîte verte* o *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1934).

6.1. Como un Todo

Podemos aducir el Libro-Objeto Como Un Todo además de los discretos elementos de su estructura interna. Obras que insisten en el libro como integridad, en las que el reconocimiento de la unidad trasciende todas las estructuras internas anulando su significado.

Obras que aluden a la “idea del libro como idea”, es decir, que tratan la noción de libro como forma, tal es el caso de *Boundless* (Fig. 5) de David Stairs. Un libro “ilegible”. La encuadernación está cerrada en sí misma, de esta manera sólo significa libro por su propia forma. Es un libro circular minúsculo, del tamaño de una galleta, con páginas blancas y cubiertas marrones, cuya encuadernación en espiral abarca todo el perímetro de la circunferencia. Si hay algún contenido en su interior no hay manera de saberlo, y la forma circular de la obra es una consternación adicional para el espectador.

Su contenido está cerrado contra la intrusión de cualquier espectador. Stairs refuerza la idea del libro como un recinto hermético, llevado al extremo de un espacio final cerrado. El potencial de este libro no puede escaparse o liberarse de su estatus de objeto con rencor de vislumbrar las páginas cautivadas por su encuadernación.

A pesar de no poder “hojear” su interior, la secuencia sigue existiendo en esta obra, una secuencia externa determinada por un secretismo estático y por la búsqueda de su “posible” lectura convencional. Evidentemente, esta actitud curiosa buscando la lectura de la obra es común a cualquier manifestación artística. Pero, lo que distingue la lectura de los Libros Objeto Como un Todo de la de otro tipo de creaciones, es que el artista ha previsto su manipulación como libro, es decir, ha supuesto que el espectador lo sostendrá en sus manos girándolo, inspeccionándolo e indagando para abrirlo, convirtiéndose esto en la propia lectura de la obra, a diferencia de aquellas obras cuya lectura se da a varios metros de distancia por el emplazamiento que las caracteriza.

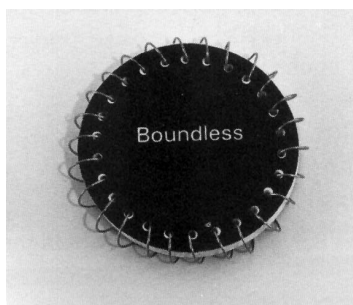


Figura 5. David Stairs, *Boundless* (1983).

6.2. Colección

El formato del Libro-Objeto Colección adopta muy frecuentemente la morfología de Libro-Caja en la que se insertan imágenes y/u objetos. Esto suministra al espectador una satisfacción de voyeur que le permite replicar sobre papeles o documentos privados de alguien. Es un acto que se debate entre una violación y una curiosidad necrofilica. Estas obras, a menudo, tienen una calidad nostálgica, son como fragmentos de restos del pasado.

Una muestra de este tipo de trabajos, cargado de esta cualidad de conservación y distancia, es *Maison Manquante* (1990) de Christian Boltanski (Fig. 6). La obra de Boltanski no tiene ninguna conexión directa con su biografía. El libro tiene su origen cuando encontró un espacio en Berlín en 1945, casi a finales de la II Guerra Mundial, destruido por un bombardeo. Esta pieza de Boltanski es un documental histórico de la ausencia de este espacio. El vacío de la calle bombardeada. A través de los vecinos y familiares, Boltanski investigó la historia del edificio, encontrando los nombres y los antecedentes del constructor judío, de los que la habitaban... El resultado de esta investigación es lo que compone la caja. Una caja de cartón gris, en la que están los mapas, fotografías, transcripciones de conversaciones, listas y cintas grabadas. En resumen, toda la documentación escrita y visual que pudo

encontrar y recopilar. La obra de Boltanski es casi clínica, no es un documento personal. Tiene el carácter de un dossier para un caso judicial de un acontecimiento histórico. El impacto emocional viene al identificarse con las víctimas cuyo destino es el resultado directo de la Guerra.

La pieza de Boltanski a modo de archivo, no es obra única. Por tanto, aunque cada elemento de la obra parece real, auténtico y original debido a la fidelidad de las reproducciones, el compendio de material de cada obra es una réplica. Sus obras siempre buscan provocar emociones fuertes en el espectador, él mismo declara que realiza un arte sentimental. Recorta fotografías de viejos álbumes familiares, fotos de personas anónimas, desconocidas o muertas. Después encierra sus vidas dentro de cajas de galletas o los captura para siempre en un marco fotográfico.



Figura 6. Christian Boltanski, *Maison Manquante* (1990).

7. Libro-Instalación

El Libro-Instalación responde a una modalidad difícil de catalogar dentro del ámbito de los Libros-Arte por su tenue conexión con la idea de libro, pero no por ello fácil de omitir.

En los Libros-Instalación las consideraciones ambientales toman gran relevancia. Factores como la iluminación, la música y otros elementos escenográficos, son determinantes para constituirse como tales. Nuevamente, nos encontramos con que la secuencia o el

ritmo de lectura es indispensable para conferir a una obra la categoría de Libro-Instalación. Debido a que los Libros-Instalación suelen adoptar notables dimensiones, la secuencia prolonga su significado, aproximándolo a la idea de circuito. El espectador queda envuelto por el espacio que lo circunda y la percepción de la obra se completa con el recorrido del espacio que ocupa.

Alison Knowles —perteneciente al grupo Fluxus— hizo una obra inmensa llamada *The Big Book* (Knowles, 1994) (Fig. 7). Collages fotográficos, materiales pintados colgados, objetos, lámparas,... todo incluido en una pieza con un punto fijo central de pivote. La forma de este libro fue arrollada por la estructura códex. Las “páginas” son ocho tableros de madera de 244 cm. de altura, sujetos por bisagras a un pilar cilíndrico como si del lomo del libro se tratara, en el “recto” y el “verso” de los tableros situó las imágenes, objetos, iluminaciones auxiliares,... el espectador podía girar las páginas de la misma manera que se abre una puerta. Knowles se propuso un proyecto muy ambicioso, haciendo un laberinto en forma de libro, un ambiente mucho más allá del libro, una obra del tamaño de una habitación con conceptos de paginación, secuencia y giros en “tres dimensiones”, explotó las proporciones. La obra de Knowles hizo del concepto del libro una experiencia ambiental.



Figura 7. Alison Knowles, *The Big Book* (1967).

8. Libro-Performance

Se trata ahora de descubrir la capacidad del libro para actuar como espacio de performance, como performance y como espacio conceptual.

Incuestionablemente, este nuevo espacio que el Libro-Arte pretende capturar es la consecuencia de otros fenómenos artísticos: el Arte Conceptual y la Performance. Pertenecen, por tanto, a un período muy concreto de la historia del arte. Las primeras incursiones datan

de finales de los años 50 y principios de los 60, pero el momento de máximo esplendor es sin duda en la década de los 70.

A posteriori, parece obvio que el libro era el formato más apropiado para articular el postulado que sustentaban: ni el mercado, ni la acción constituyen el centro del “arte”, el cual sólo existe en la idea.

8.1. Libro de Performance

Del concepto Libro **de** Performance se desprenden dos acepciones. La primera responde al Libro-**Documento de** una Performance y la segunda al Libro-**Partitura de** una Performance.

Entre otros colectivos artísticos que manifestaron su discurso estético a modo de performance durante la 2ª mitad del s. XX - Letrismo, Nouveau Réalisme, zaj,...-, el grupo internacional Fluxus fue, sin duda, uno de los que se prodigaron más extensamente en el campo del Libro **de** Performance -en cualquiera de las dos distinciones recién citadas-. Fluxus fue concebido como un proyecto de publicaciones, y las publicaciones constituyen su auténtica médula. Si la estructura de las acciones de las que fueron pioneros es algo fundamental, y el arte en vivo es indudable e inmensamente importante para entender lo que fue Fluxus, las publicaciones supervisadas por George Maciunas ofrecen la clave: su radicalismo, su intento de subvertir la forma para que reflejara contenido, su propio método de producción y distribución, son factores determinantes en el desarrollo de Fluxus.

- Libro-**Documento de** Performance

Con la tendencia, iniciada en la década de los 60, hacia la “desmaterialización del objeto artístico” (Lipard, 1973) como rechazo a la obra de arte única y su especulación económica, y con la intención de “democratizar” el mundo del arte, se forjan los aspectos de la Performance y el arte de acción. El hecho de que se caracterice por ser un arte efímero ocasionó la aparición de un nuevo tipo de Libros-Arte, o sea, aquellos que recogen la documentación testimonial de la Performance, adquiriendo una doble identidad: la primera, a modo de catálogo de la acción y la segunda, como un nuevo tipo de publicación con propiedades plásticas que le otorgan un espacio autónomo entre los Libros-Arte.

Maciunas planteó la primera Fluxyearbox (conocida con los distintos nombres de Flux 1, Fluxyearbook 1, etc.) (Hendricks, 1988, pág. 101-110) (Fig. 8) a principios de 1962. Es una obra antológica que recoge todo tipo de documentación y material sobre algunas performances del grupo. Fluxus 1 consistía en unos cuantos sobres de papel manila, sujetos con tornillos en vez de grapados, intercalados por hojas impresas y dentro de una caja de madera serigrafiada que actuaba como receptáculo para ser enviada. Cada sobre contenía la obra de un artista individual, cuya pieza desafiaba los procesos normales —tal vez incluso los anormales— de encuadernación. Tales piezas incluían tarjetas grabadas, guantes, discos, pliegos

de papel y cintas magnetofónicas. El material más convencional incluía fotografías, textos, tarjetas nominales de los artistas diseñadas por Maciunas y la documentación de las performances Fluxus.



Figura 8. Fluxus, Fluxus 1, diversos ejemplares (1962-1978).

- Libro-**Partitura** de Performance

Por otro lado, el éxito de los Libros-**Partitura** de Performance de los miembros de Fluxus reside en la simbiosis espectador-participante. Abordan el libro a modo de instrucciones, tal es el caso de Grapefruit (1964) de Yoko Ono que incluye piezas que la autora clasifica y define como piezas musicales, como “Earth Piece— Escucha el sonido del movimiento de la tierra”. Estas instrucciones son partituras para acciones o “events” que tientan al lector a ejecutarlas.

8.2. Libro Como Performance

En este caso, el espacio en el que se genera y se ejecuta la acción es el propio libro. Los elementos estructurales del libro no son agentes pasivos sino que operan invirtiendo significados.

Un ejemplo destacable del Libro **como** Performance es la obra de Emmett Williams y Keith Godard Holdup (Works, 1980) (Fig. 9), el margen de las páginas se convierte en un espacio dinámico. Godard y Williams usan el extremo de las hojas como si del extremo de un escenario se tratara. El extremo literal de las páginas evidencia la delimitación de lo que está presente y ausente en la página, entre el libro y el mundo. Es en ese espacio donde, normalmente, reposan los dedos del lector durante su lectura. Uno detrás de otro, dedos de diferentes formas, medidas y colores. Los dedos están impresos fotográficamente, en blanco y negro, y a través de grados de grises se ejecuta un diálogo entre ellos. El libro tiene un tono humorístico, cada dedo es la representación de una personalidad completa. Una exposición de diferentes idiosincrasias, uñas pintadas, joyas, tatuajes y otras características que distinguen cada uno de los dedos. El margen es el único espacio activo del libro, los dedos son demasiado pequeños para penetrar en el centro de la página. Y finalmente, un contorno lineal de un dedo pulgar impreso en el extremo inferior del lado derecho e izquierdo de las páginas, así los propios

dedos del lector pueden participar en la acción ocupando ese espacio. Literaliza el margen, lo convierte en espacio de una representación que podría pasar por ilusión o realidad, el libro usa como su única área activa una extensión de espacio normalmente dejado completamente en blanco. El límite es su marco y éste es el libro en sí. El extremo proporciona la acción y ésta es el contenido del libro.

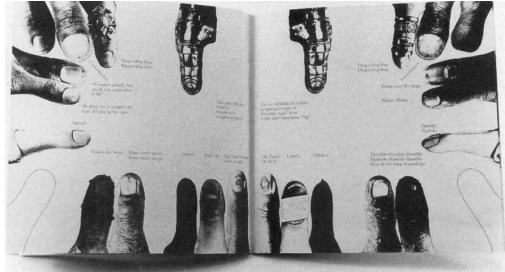


Figura 9. Emmet Williams y Keith Godard, *Holdup* (1980).

8.3. Libro como espacio Conceptual

Un libro que llama la atención por su identidad como espacio conceptual para performances es Flux Paper Events de Maciunas en el que crea un espacio diferente. Maciunas muestra un vocabulario de infortunios banales que pueden ocurrirle a una hoja de papel y lo convierte en el tema principal de su obra. Las páginas son un muestrario de las capacidades y posibles manipulaciones que puede sufrir: mal encuadernadas, rasgadas, arrugadas, rayadas, perforadas, dobladas, con clips sujeta-papeles,... Dependiendo de la lectura de cada uno, nos movemos de lo sublime a lo cotidiano, o de lo profundo a lo trivial. El artista demuestra la identidad del libro como forma en la que el concepto y el material se integran.

La práctica conceptual se dio, en los años 70, en oposición a la estética formalista, y en el terreno de los Libros-Arte representó abandonar la investigación de la forma a favor de enfatizar las bases conceptuales de la producción de arte.

9. Libro-Electrónico

En esta era de la informática, debemos cuestionarnos si el libro convencional como fuente de conocimiento está desapareciendo. ¿En el futuro la información se hallará exclusivamente electrónicamente? Ciertamente esta parece ser la tendencia, pero si el libro quedará obsoleto aún está en duda, lo que no hay duda es que los artistas continuarán encontrando en el libro un objeto de infinitas posibilidades que desafía sus energías creativas y atrae para ser llenado por sus ideas.

No obstante, de lo que no podemos huir, ni podemos olvidarnos, es del espíritu “curioso” de los artistas hacia las nuevas tecnologías. Así como en otros momentos de la historia el artista se ha apropiado de los nuevos avances técnicos para desarrollar nuevas propuestas artísticas —como fue el caso de la fotografía—, ahora nos encontramos ante un nuevo instrumento que sirve la polémica en el debate artístico contemporáneo.

Una de las obras que avala su existencia es *Beyond Pages* (1995) de Masaki Fujihata (1956) (Fig. 10). Una mesa, una silla y una lámpara están en una sala a media luz. La imagen de un libro está proyectada sobre la mesa y a su lado hay una pluma. El espectador se sienta, y al tocar la pluma la imagen proyectada de una página sucede un giro virtual de las páginas. La superficie de la mesa es una tabla digitalizada. Se pueden pasar las páginas o tocar las imágenes y dibujos que hay proyectadas en ellas. Fujihata introduce momentos sorpresa tridimensionales, moviendo elementos que “aparecen” en la superficie de las páginas. Al tocar con la pluma las imágenes, éstas cambian a la vez que lo hace el sonido y la iluminación de la sala. *Beyond Pages* constata la fusión de varias de las clasificaciones de Libro-Arte analizadas en este artículo, el Libro-Instalación —por sus características ambientales—, el Libro como Performance —por la participación del espectador—, y el Libro-Electrónico —por sus particularidades tecnológicas y virtuales—.

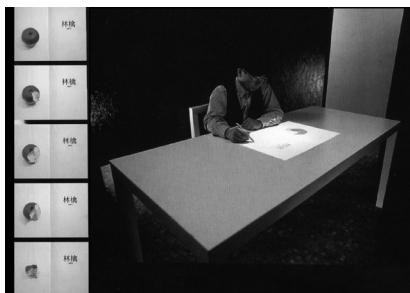


Figura 10. Masaki Fujihata, *Beyond Pages* (1995).

El Libro-Electrónico va unido a conceptos como Interactividad, Hipertexto, Internet, Realidad Virtual, Ciberespacio,... y más glosario que caracteriza las creaciones y la estética de final del s. XX y del actual XXI.

10. Referencias bibliográficas

- Bury, S. 1995: *Artists' Books. The book as a work of art, 1963-1995*. Hants, Scolar Press.
 Castleman, R. 1994: *A Century of Artists Books*. Nueva York: The Museum of Modern Art.
 Chapon, F. 1987: *Le peintre et le livre: L'Age d'or du livre illustré en France, 1870-1970*. París, Flammarion.
 Coron, A. 1977: *Le Livre et l'artiste. Tendances du livre illustré français, 1967-1976*. París, Bibliothèque Nationale.

- Drucker, J. 1995: *The Century of Artists' Books*. Nueva York, Granary Books.
- Ford, S. 1993: Artists' Books in UK&Eire Libraries. *Art Libraries Journal*, 18, 14-25.
- Greet, A. H. 1977: *Apollinaire et le livre de peintre*. París, Minard.
- Hendricks, J. 1988: *Fluxus Codex*. Detroit y Nueva York, The Gilbert and Henry, D.J. 1986: *Beyonds words: the art of the book*. Rochester, Nueva York, Memorial Art Gallery of the University of Rochester. Lila Silverman Fluxus Collection, en asociación con Harry N. Abrams ed.
- Knowles, A. 1994: *Bread and water*. Nueva York, Left HandBooks.
- Lippard, L. R. 1973: *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Londres, Studio Vista.
- Moeglin-Delacroix, A. 1997: *Esthétique du livre d'artiste*. París, Ed. Jean-Michel Place/Bibliothèque Nationale de France.
- Moeglin-Delacroix, A. 1985: *Livres d'Artistes*. París, Centre Georges Pompidou, Herscher.
- Phillpot, C. 1982: Books Bookworks Book Objects Artists' Books. *Artforum* 20, 9, 77-79.
- Phillpot, C. 1982: Recent Art and the Book Form. *Artists' Books: From the Traditional to the Avant Garde*, 2.
- Skira, A. 1946: *Anthologie du livre illustré par les peintres et sculpteurs de l'école de Paris*. Ginebra, Skira ed.
- Strachan, W. J. 1969: *The Artist and the Book in France*. Nueva York, Wittenborn.
- Vekene, E. V. D. 1990: *Textes et images. Cent livres illustrés de l'époque 1890-1990*. Luxemburgo, Bibliothèque Nationale.
- Weitenkamp, F. 1938: *The Illustrated Book*. Cambridge, The MIT Press Mass.

Notas

- 1- A cerca del Libro Ilustrado es recomendable la siguiente bibliografía: Skira (1946), Chapon (1987) y Coron (1977).
- 2- En torno al Livre d'Artiste proponemos consultar, entre otras, la obra de Vekene (1990) y los mencionados anteriormente: Chapon y Coron, op. cit., nota 1
- 3- Proponemos además las siguientes obras de referencia: Moeglin-Delacroix, A. (1985 y 1997), Castleman (1994) y Bury (1995).