

UNIVERSIDAD DE BARCELONA
DIVISIÓN DE CIENCIAS HUMANAS Y SOCIALES
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO: PINTURA
BIENIO 1994-1996: "EL PAISATGE EN L'ART DEL S.XX:
REPRESENTACIONS I INTERVENCIONS"
PARA OPTAR AL TÍTULO DE DOCTOR EN BELLAS ARTES

**"EL LIBRO-ARTE. CONCEPTO Y
PROCESO DE UNA CREACIÓN
CONTEMPORÁNEA"**

—TESIS DOCTORAL—

DIRECTORA: Dra. M^a ROSA VIVES PIQUÉ
DOCTORANDA: BIBIANA CRESPO MARTÍN

Barcelona, 1999

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, mi agradecimiento sincero a la Dra. Rosa Vives. Sus conocimientos y su apoyo desinteresado en todo momento han sido determinantes para la realización de esta tesis.

Generalizando, también quiero agradecer a las diversas instituciones que me han facilitado poder consultar sus archivos. Y principalmente a la Biblioteca de Arte de la Universitat de Barcelona, a la Biblioteca de la Fundació Antoni Tàpies, a la Biblioteca del Museu d'Art Contemporani de Barcelona y a la Biblioteca General d'Història de l'Art del Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Mi agradecimiento también a Laia, Xavier, Susana y Gabi por su colaboración y recomendaciones técnicas.

Y, finalmente, quiero agradecer a mi padre y colega la ecuanimidad y profesionalidad de sus consejos y conocimientos, al igual que deseo hacer constar mi reconocimiento al apoyo incondicional y al estímulo que he recibido por parte de mi madre y del resto de mi familia a lo largo de todo el tiempo que he dedicado a este trabajo.

ÍNDICE

ÍNDICE

<u>1.- INTRODUCCIÓN.....</u>	15
— OBJETIVOS, DELIMITACIÓN Y PERSPECTIVA DEL TEMA—	
<u>2.- CLASIFICACIÓN Y ANÁLISIS DE LA TERMINOLOGÍA DESARROLLADA ALREDEDOR DEL LIBRO-ARTE.....</u>	29
2.1.-LIBRO ILUSTRADO.....	35
2.2.- <i>LIVRE D'ARTISTE</i> o <i>LIVRE DE PEINTRE</i>	38
2.3.- LIBRO DE ARTISTA.....	46
2.4.- REVISTAS Y MANIFIESTOS.....	61
2.5.- LIBRO-OBJETO.....	63
2.5.1.- COMO UN TODO.....	65
2.5.2.- COLECCIÓN.....	68
2.6.- LIBRO-INSTALACIÓN.....	72
2.7.- LIBRO-PERFORMANCE.....	74
2.7.1.- LIBRO DE PERFORMANCE.....	75
— Libro-Documento de Performance	
— Libro-Partitura de Performance	

2.7.2.- LIBRO COMO PERFORMANCE.....	79
2.7.3.- CONCEPTUAL.....	81
2.8.- LIBRO-ELECTRÓNICO.....	84

3.- CARACTERÍSTICAS PRINCIPALES

DEL LIBRO-ARTE..... 89

3.1.- LA SECUENCIA..... 94

3.1.1.- ININTERRUMPIDA..... 97

3.1.2.- POLISEMIÓTICA.....100

3.1.3.- EXTERNA.....103

3.2.- EL TEXTO.....108

3.2.1.- TEXTOS INVENTADOS.....110

3.2.2.- POESÍA CONCRETA.....116

3.2.3.- POESÍA *TROUVÉ*.....119

3.2.4.- POESÍA VISUAL.....121

3.2.5.- LIBROS PREEXISTENTES.....124

3.2.6.- HIPERTEXTO.....127

3.3.- LA FORMA.....	133
3.3.1.- CÓDEX.....	136
3.3.2.- ROLLO.....	140
3.3.3.- PUNTO FIJO.....	144
3.3.4.- ESTRUCTURA VENECIANA.....	146
3.3.5.- ACORDEÓN.....	148
3.3.6.- FORMAS COMPUESTAS:.....	151
— Gemela o “Dos-à-Dos”	
— “French Doors”	
— Concertina	
3.3.7.- CAJAS.....	163
3.3.8.- ELECTRÓNICOS.....	164
<u>4.- PRECEDENTES INMEDIATOS DEL LIBRO-ARTE..</u>	169
4.1.- PRIMERAS APROXIMACIONES.....	174
4.1.1.- PIRANESI— <i>Carceri</i>	174
4.1.2.- GOYA— <i>Caprichos</i>	181
4.1.3.- BLAKE— <i>Songs of Innocence and of Experience</i>	194
4.1.4.- W. MORRIS— “The Ideal Book”.....	202

4.1.5.- MALLARMÉ— <i>Un Coup de Dés</i>	209
4.2.- AMBROISE VOLLARD Editor.....	217
4.2.1.- VOLLARD-BONNARD— <i>Parallèlement</i>	221
4.2.2.- VOLLARD-PICASSO— <i>Le Chef d’oeuvre Inconnu</i>	226
<u>5.- EL LIBRO-ARTE. SOPORTE DE CREACIÓN EN</u>	
<u>LA 1ª MITAD DEL S.XX.....</u>	233
5.1.- CUBISMO.....	237
5.2.- EXPRESIONISMO.....	244
5.3.- FUTURISMO.....	248
5.3.1.- FUTURISMO ITALIANO.....	250
5.3.2.- FUTURISMO RUSO.....	258
5.4.- DADAÍSMO.....	269
5.5.- ULTRAÍSMO.....	286
5.6.- DE STIJL Y LA BAUHAUS.....	292
5.7.- SURREALISMO.....	297

6.- EL LIBRO-ARTE. SUS CAMBIOS Y

DESARROLLO EN LA 2ª MITAD DEL S.XX.....315

6.1.- DÉCADA DE LOS 50.....	319
6.1.1.- CoBrA.....	321
6.1.2.- POESÍA CONCRETA.....	325
6.1.3.- LETRISMO.....	327
6.1.4.- SITUACIONISTAS.....	329
6.1.5.- <i>NOUVEAU RÉALISME</i>	335
6.2.- DÉCADA DE LOS 60.....	337
6.2.1.- FLUXUS.....	340
6.2.2.- ZAJ.....	351
6.2.3.- POP-ART: ED RUSCHA.....	360
6.2.4.- DIETER ROTH, BRUCE NAUMAN Y DAN GRAHAM.....	366
6.3.- DÉCADA DE LOS 70.....	374
6.3.1.-ARTE CONCEPTUAL LINGÜÍSTICO.....	378
6.3.2.- TRANSVANGUARDIA ITALIANA.....	380
6.3.3.- MARCEL BROODTHAERS.....	383

6.4.- DÉCADA DE LOS 80.....	387
6.4.1.- MINIMAL ART: SOL LEWITT.....	389
6.4.2.- NEOEXPRESIONISMO ALEMÁN:	
ANSELM KIEFER.....	393
6.5.- DÉCADA DE LOS 90.....	397
6.5.1.- TENDENCIAS RECIENTES.....	403
6.5.2.- TENDENCIAS RECIENTES EN NUESTRO PAÍS.....	408
<u>7.- CONCLUSIONES.....</u>	415
<u>8.- BIBLIOGRAFÍA.....</u>	423
8.1.- BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA.....	425
8.2.- BIBLIOGRAFÍA GENERAL.....	472

1.- INTRODUCCIÓN

1.- INTRODUCCIÓN

—OBJETIVOS, DELIMITACIÓN Y PERSPECTIVA DEL TEMA—

Según Johanna Drucker 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*"¹.

Ciertamente, los libros han demostrado, y demostrarán constantemente más que cualquier otro soporte o género, su capacidad para jugar un rol flexible. El Libro-Arte es un nuevo híbrido, distinto de cualquier antecedente, cuya identidad está continuamente emergiendo a la actualidad. Mientras la pintura o la escultura tradicional han sido cuestionadas como signos moribundos de una tradición artesana, los libros permanecen viables, expresivos y transformables. Dick Higgins sugirió que el libro es una forma "*intermedia*"² porque combina muchas experiencias artísticas en una nueva dirección y apuntó que, entre toda la variedad existente de expresiones y representaciones, los libros eran la única forma capaz de contener dibujos, textos, *performances*, partituras musicales, fotografías, transcripciones, documentos e incluso material grabado.

Desde este punto de vista, es curioso constatar que el libro, como objeto artístico, ha sido considerado incidental en

¹ DRUCKER, Johanna. *The Century of Artists' Books*. Nueva York, 1995: p. 362.

² HIGGINS, Dick. "Intermedia", *FoewεOmbwhnw*. Nueva York, 1969. La acepción de los Libros-Arte como formato "*intermedia*" lo trataremos ampliamente en los capítulos 6.2.1.- FLUXUS y 6.3.- DÉCADA DE LOS 70.

grado sumo, como si el uso que han hecho de él los artistas fuera algo insignificante o complementario dentro del contexto de su producción artística, quedando a menudo encerrado en pequeños círculos elitistas. Sin embargo, podemos comprobar cómo a lo largo de todo el siglo XX ha servido, diríamos que ha ido “acompañando”, a muchas sensibilidades estéticas, integrándose e interaccionando con ellas, mutando, expandiendo y transformando su concepto. El Libro-Arte, como soporte artístico, dejará el siglo XX con una identidad muy diferente a la que entró. Y el arte, especialmente el de esta última mitad de siglo, no hubiera sido lo que ha sido sin su advenimiento.

En mi intento de clarificar la situación y la realidad de este nuevo género artístico, nos hemos marcado dos objetivos principales: en primer lugar, esclarecer y establecer un perfil terminológico y conceptual lo más definitivo posible de los Libros-Arte, 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. El segundo de estos objetivos es mostrar una visión histórica, panorámica, del desarrollo que el Libro-Arte como creación artística ha ido experimentando y que, en consecuencia, verifica las diferentes acepciones conceptuales y terminológicas que de ello han derivado.

En este sentido, el título de esta tesis representa una síntesis de los objetivos que nos proponemos: “EL LIBRO-ARTE. CONCEPTO Y PROCESO DE UNA CREACIÓN CONTEMPORÁNEA”. Es decir, por una parte analizar el concepto

del Libro-Arte y determinar sus parámetros terminológicos; y por otra, mostrar la evolución y el proceso del Libro-Arte como una creación contemporánea que justifica y confirma el primero de los objetivos.

Somos conscientes que una primera lectura del índice de esta tesis puede hacer pensar que, debido a su extensión, se trata de un estudio superficial del tema. Pero, si examinamos la documentación y bibliografía existente al respecto, descubrimos, precisamente, la ausencia, en la bibliografía española y extranjera —que sepamos— de obras de referencia que expongan y clarifiquen la terminología desarrollada alrededor del Libro-Arte como resultado de su evolución histórica. Este es uno de los aspectos que pensamos distingue esta investigación respecto a otros estudios sobre el tema. O sea, el análisis de las interrelaciones conceptuales con las procesuales que existen en el Libro-Arte contemporáneo.

Desde hace tres 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 prologado 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 sinnúmero de obras y objetos artísticos de muy diversa índole. Por lo tanto, consideramos oportuno y conveniente en este momento intentar solventar esta falta de precisión y, por ello, nos hemos propuesto

establecer una clasificación lo más coherente posible para acotar los distintos conceptos.

Así, pues, con la finalidad de precisar esta miscelánea terminológica, la primera y esencial aportación de este trabajo es la instauración del concepto **Libro-Arte** como denominación genérica del compendio de acepciones que estas creaciones pueden adoptar. Como acabamos de decir, una de las razones que auspicia esta ambigüedad terminológica es la adopción del concepto de Libro de Artista para designar a un vasto conjunto de objetos artísticos que tienen alguna relación con la idea de libro; sean Libros Ilustrados, *Livres d'Artiste* o Libros de Artista; sean múltiples o únicos; sean Libros-Objetos; 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 argumentamos reiteradamente, éste es solamente una de las categorías o tipologías que el Libro-Arte toma. De esta manera, este estudio alberga un espíritu funcional al determinar y acotar el difuso y equívoco ámbito conceptual de este género artístico.

Como ya se apunta más arriba, poca es la bibliografía en castellano sobre este tema. Aparte de algunos artículos esporádicos o artículos en libros de autores como Juan Martínez Moro, Rosa Vives o Juan Manuel Bonet, entre otros, la bibliografía se circunscribe a los catálogos de las exposiciones, siendo las más relevantes: *Llibres d'Artista/Artist's Books* (Barcelona: Metrònom, 1981), *Libros de Artistas* (Madrid: Dirección General Bellas Artes, Archivo y Bibliotecas, 1982), *Libros de Artistas* (Cuenca: Departamento de Cultura de la

Diputación de Cuenca, 1992) y *Llibre de les Meravelles* (Valencia: Col·legi Major Rector Presset, 1997). Así como *Bibliofilia Transformista* (Barcelona: Balmes 21, 1993) por su inusitado interés. Por otra parte, las escasas traducciones han favorecido, en muchos de los casos, este confuso panorama conceptual, ya que algunas de ellas, al tratarse de traducciones literales, han enturbiado y dificultado aún más la labor de delimitar el contenido que algunos autores otorgan a cada uno de los términos. Esto ha propiciado, muchas veces, el uso arbitrario e incorrecto del léxico, lo que revierte en una confusión todavía mayor. Por ello, hemos procurado que el material bibliográfico a partir del cual hemos trabajado, y al que nos referimos de continuo en este estudio, sea, en la medida de lo posible, en su idioma original.

Para consolidar este análisis hemos procurado indagar a fondo en las características de lo que denominamos Libro-Arte. Las particularidades y posibilidades de manipulación de la secuencia y el texto y la forma como elementos propios de la esencia del Libro-Arte, estableciendo sus principales características, y comprobando y haciendo evidente la versatilidad del Libro-Arte en el tratamiento de la lectura, el texto y la estructura.

El segundo de los objetivos, una revisión histórica del Libro-Arte como soporte de creación, se concreta a lo largo de tres capítulos que corresponden a las tres etapas de su recorrido consideradas cruciales. En el bien entendido que no se pretende realizar un estudio historiográfico, del que ya hay algunos antecedentes como los espléndidos estudios de: Riva Castleman *A Century of Artists Books* (Nueva York, 1994), François Chapon

Le Peintre et le Livre: L'âge d'or du livre illustré en France, 1870-1970 (París, 1984), el ya citado de Johanna Drucker *The Century of Artists' Books* (Nueva York, 1995), John Hartan *The History of Illustrated Book. The Western Tradition* (Londres, 1981) o el de Anne Moegline-Delacroix *Esthétique du livre d'artiste* (París, 1997), entre otros; sino que aquí la prioridad es analizar el proceso y la transformación del Libro-Arte, en función de los conceptos creativos. No debemos confundir la bibliografía que existe referente al recorrido histórico del Libro-Arte, con la bibliografía publicada sobre los aspectos terminológicos y conceptuales a la que nos referíamos anteriormente. Ya ha quedado claro la exigua bibliografía que podemos encontrar en relación a la taxonomía conceptual del Libro-Arte, por lo que se hace imprescindible diferenciar la bibliografía existente respecto a la evolución histórica que el Libro-Arte ha desarrollado. No obstante, muchos de los estudios historiográficos que hallamos sobre el tema se concentran en momentos y aspectos muy concretos del Libro-Arte. Por ejemplo, de los recién mencionados, el estudio de François Chapon trata sobre el *Livre de Peintre* y el Libro Ilustrado francés entre los años 1870 y 1970 y el de John Hartan se detiene exclusivamente en el Libro Ilustrado europeo; la obra de Anne Moegline-Delacroix detalla sobre el Libro de Artista del período comprendido entre 1960 y 1980, mientras que, por otro lado, Riva Castleman y Johanna Drucker muestran una visión general del Libro de Artista en el siglo XX. Aunque, eso sí, hemos de destacar que ninguno de ellos propone una ordenación y clarificación terminológica, así como tampoco expone el recorrido histórico del Libro-Arte como un proceso que justifica su

concepto. Y, reiterándonos, este es un aspecto que creemos particulariza y distingue nuestra investigación.

La primera de estas tres etapas situará los precedentes inmediatos del Libro-Arte. Así, unas primeras aproximaciones tratan algunas obras puntuales —las *Carceri* de Piranesi, los *Caprichos* de Goya, *Songs of Innocence and of Experience* de William Blake,...— que por determinados motivos han tenido una importancia decisiva en el desarrollo del Libro-Arte. También se dedica un apartado especial al editor Ambroise Vollard y a su asociación ejemplar con los artistas Pierre Bonnard y Pablo Picasso.

Un segundo momento de esta evolución histórica del Libro-Arte lo comprende el período de la 1ª mitad del s. XX. Durante esta etapa, el Libro-Arte se manifestará como una obra autónoma. Los movimientos de vanguardia verán en el Libro-Arte el mejor vehículo para mostrar y transmitir los postulados de sus programas estéticos. Por esta razón, este capítulo se estructura en base a dichos movimientos de vanguardia y, obviamente, a los Libros-Arte de preeminentes artistas en este campo, como son: Sonia Delaunay, Wasili Kandinsky, Kasimir Malevich, Rodchenko, Joan Miró, Francis Picabia, John Heartfield, Marcel Duchamp, Rafael Casinos, Laszlo Moholy-Nagy, Max Ernst, Salvador Dalí, Henri Matisse,... entre otros. No sin dejar de mencionar la aportación estimulante y entusiasta de sus principales editores: Daniel-Henri Kahnweiler, Iliazd, PAB, Albert Skira, Émile Tériade, Gustavo Gili,... E, igualmente, sin olvidar la labor impulsora y revolución formal que supuso la aparición de las revistas y manifiestos promovidos por los líderes de los movimientos de

vanguardia, como Filippo Tomasso Marinetti, Guillaume Apollinaire, Tristan Tzara, André Breton, etc.

El tercer punto de este recorrido histórico del Libro-Arte, se dedica a los cambios y desarrollo del Libro-Arte en la 2ª mitad del s. XX. Para todos los movimientos de vanguardia y manifestaciones artísticas de este período, el Libro-Arte ha supuesto uno de los principales focos de creación. La consciencia y voluntad —común a todos ellos— de abolir y transgredir las normas que rigen el mercado del arte y su especulación económica; la aviesa intención de destruir el aspecto aurático de la obra de arte única; la tendencia hacia el arte múltiple, económico, democrático y efímero; y, finalmente, la incursión del arte electrónico y la red Internet, propiciarán el terreno de los Libros-Arte como la alternativa más seductora para conseguir los mencionados proyectos.

Por lo tanto, y en última instancia, esta investigación tiene como objetivo cubrir la carencia de una obra de referencia cuya proyección funcional y utilitaria se basa en la aportación de una taxonomía terminológica-conceptual y cronológica-procesual del Libro-Arte.

La metodología desarrollada a lo largo de todo este trabajo se fundamenta en la consulta y estudio en profundidad de fuentes de información de diversa procedencia. Mayoritariamente nos hemos basado en los fondos documentales —biblioteca, hemeroteca, videoteca y CD-Roms— de las bibliotecas de Barcelona: de la Universitat de Barcelona, de la Fundació Antoni Tàpies, del Museu d'Art Contemporani de Barcelona, de la

Biblioteca General d'Història de l'Art del Museu Nacional d'Art de Catalunya, de la Fundació Joan Miró, del Museu Picasso y de la Fundació "la Caixa". También he podido consultar los gabinetes de estampas de la Biblioteca Nacional de Madrid, del Victoria & Albert Museum de Londres y del Museum of Modern Art de Nueva York.

El proceso que se sigue para todo este estudio se inicia estableciendo el marco dentro del cual se va a trabajar, y que está recogido en el índice. Cada capítulo se ha prologado para su justificación, y se procede al análisis puntual de cada uno de los apartados propuestos con el fin de alcanzar las conclusiones. El último capítulo, dedicado a la bibliografía, nos ha parecido conveniente estructurarlo en dos partes: Bibliografía Específica y Bibliografía General. Como ya hemos señalado en varios momentos de esta introducción, el segundo de los objetivos de esta investigación se fundamenta en el estudio del proceso del Libro-Arte contemporáneo. Por esta razón, muchos aspectos tratados son colindantes a otros parámetros, disciplinas y referencias artísticas y, así, la separación de una bibliografía específica sobre el tema y una general facilita su manipulación y utilización como capítulo de consulta.

También debo significar aquí que mi implicación personal en el mundo de los Libros-Arte proviene del campo creativo y experimental como grabadora. Los Libros-Arte forman una parte importante dentro de mi obra gráfico-plástica y ello me ha llevado a participar en muestras como la 5^{ème} Biennale du Livre d'Artiste Saint Yrieix La Per-Che (Francia, 1997). Simultáneamente, mi interés sobre el tema se hizo extensivo al ámbito teórico.

Mediante la asistencia a los Cursos de Verano'96 y Verano'97 de la Universidad Complutense de Madrid en El Escorial, amplié mi visión teórica de estas singulares y, a veces, sorprendentes obras. El primero de esos cursos titulado "El Libro Ilustrado. Libros de Artistas" fue dirigido por la escritora Lola Gavarrón. La premisa de la que partía este curso era la primera exposición, organizada por la Biblioteca Nacional de Madrid, de los libros editados por el poeta, pintor y editor francés Pierre-André Benoit (PAB). De entre los pintores-grabadores, editores, galeristas y bibliófilos que realizaron sus ponencias cabe destacar: la de Juan Manuel Bonet (Director del IVAM Centre Julio González de Valencia) que desarrolló el tema "El artista moderno ante el libro", la de Antoine Coron (Conservador de Libros Raros y Preciosos de la Biblioteca Nacional de París) que trató la "Singularidad de la obra de Pierre-André Benoit editor" y la de Rosa Vives que lo hizo sobre la "Visión y lectura del libro de artista". Las conferencias y mesas redondas de este curso me descubrieron ciertamente la complejidad y matices de este tipo de creaciones artísticas. Un año más tarde, en los mismos cursos escurialenses, participé en el curso que dirigió el artista catalán Zush que versaba sobre el "Arte en Internet". Aunque aparentemente el tema no tenía conexión alguna con los Libros-Arte, este curso me mostró la nueva dimensión que Internet ofrecía al Libro-Arte, a la vez que empecé a intuir la existencia de Libros-Electrónicos, el hipertexto como nueva dirección del tratamiento del texto y la lectura, y las posibilidades del arte en general, y el Libro-Arte en particular, en la red. Una de las conferencias que a mi parecer destacó, y por eso hago aquí especial mención, es la que pronunció el comisario y crítico de arte neoyorquino Robert Atkins, intitulada "Online

Hybridity: Desperately Seeking Production & Distribution Paradigms for a Hybrid 'Medium'".

Es claro, pues, que después de toda esta dedicación mi interés por estas "extrañas criaturas" ha experimentado una nueva y más amplia perspectiva, aumentando exponencialmente la inicial inclinación. Y gracias al estudio y análisis de los aspectos teóricos del Libro-Arte, es decir, conocimiento de la cuestión en suma, mi creación se ha beneficiado y enriquecido grandemente.

Concluiremos esta introducción señalando que al analizar y delimitar los principios del concepto y el proceso del Libro-Arte, tal vez se contribuye a la construcción de una base crítica y una síntesis para una posible sistematización de estas obras, pese a que, por las características de las mismas, la inspiración artística rebasará ampliamente cualquier marco en el que se las intente inscribir, y que también aquí radica precisamente la grandeza del Libro-Arte.

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

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

Después de casi treinta 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. Y, como dice Stephan Klima “a medida que el debate progresa, el lenguaje se convierte cada vez más y más confuso, y verboso”³. A lo largo de este capítulo pretendemos acotar 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 esta investigación hemos adoptado 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-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 la tipología que el Libro-Arte acoge.

³ KLIMA, Stephan. *Artists Books: A Critical Survey of the Literature*. Nueva York, 1998: p. 21.

De entre los intentos por definir y clasificar los Libros-Arte, hemos de destacar las investigaciones de Clive Phillpot⁴. Uno de sus artículos más emblemáticos empezaba de la siguiente manera:

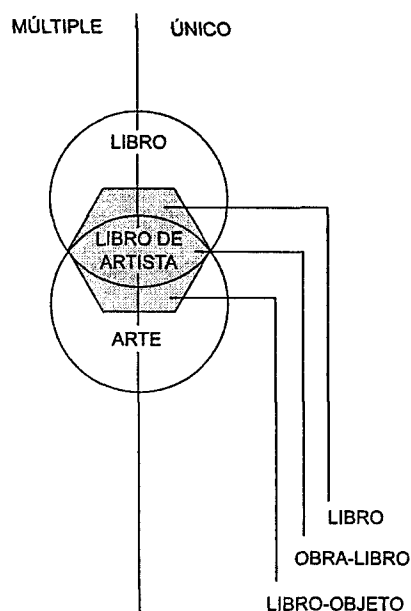
*"El término Libros de Artista parece aplicarse cada vez más confusamente a cualquier cosa en el contexto del arte que parece un libro... Una de las primeras veces... que se usó el término Libro de Artista... se refería a 'libros hechos por los artistas' Yo... quiero extender esta definición de Libros de Artista a aquellos libros hechos o concebidos por artistas"*⁵.

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.

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 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.

⁴ Clive Phillpot fue director de la Biblioteca del Museum of Modern Art de Nueva York. En la actualidad es uno de los principales conferenciantes sobre Libros-Arte y durante veinte años ha escrito numerosos ensayos, artículos de revistas, catálogos de exposiciones y otro tipo de estudios en relación a ellos.

⁵ PHILLPOT, Clive. "Books Bookworks Book Objects Artists' Books", *Artforum* 20, nº 9, Mayo 1982: p. 77.



1. Diagrama de Clive Phillpot en el que muestra la relación entre el Libro, el Libro de Artista y el Arte.

Phillpot optó por el término *Book Art* (Libro-Arte) desde su ensayo "Recent Art and the Book Form" para reflejar el estatus de "la obra de arte y no el pedigree de su productor"⁶.

Ese mismo año, 1982, Phillpot publicó un tercer artículo cuya presentación en la portada fue a modo de definiciones de los siguientes conceptos:

LIBRO (Book): Colección de páginas con o sin imágenes unidas por uno de sus extremos para formar series uniformes de hojas.

LIBRO DE ARTE (Art Book): Libro en el que el arte o un artista es el tema.

LIBRO-ARTE (Book Art): Arte en relación con la forma del libro.

⁶ PHILLPOT, Clive. "Recent Art and the Book Form", en *Artists' Books: From the Traditional to the Avant Garde*. New Brunswick, New Jersey, 1982: p. 2.

OBRA-LIBRO (Bookwork): Obra de arte que depende de la estructura de un libro.

LIBRO-OBJETO (Book Object): Objeto de arte que alude a la forma del libro⁷.

De esta manera Clive Phillpot empezó a asentar los primeros puntales distintivos de cada uno de los términos.

Otros autores que han analizado múltiples aspectos de los Libros-Arte son: Lucy Lippard, Ulises Carrión, Riva Castleman, François Chapon, Johanna Drucker y Anne Moeglin-Delacroix, entre otros. Y que por sus relevantes aportaciones, a todos ellos nos remitiremos frecuentemente a lo largo de este estudio, a la vez que podremos comparar los diferentes criterios y tendencias entre la visión europea, la anglosajona y en especial la norteamericana.

⁷ PHILLPOT, Clive. "An ABC of Artists' Books Collections", *Art Documentation. Bulletin of the Art Libraries society of North America* 1, nº 6, Diciembre, 1982.

2.1.- LIBRO ILUSTRADO

El concepto de Libro Ilustrado⁸ 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 libro, 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 Weitenkampf afirmaba en 1919 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”*⁹.

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 placer 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

⁸ A cerca del Libro Ilustrado es recomendable la siguiente bibliografía: SKIRA, Albert. *Anthologie du livre illustré par les peintres et sculpteurs de l'école de Paris*. Ginebra, 1946. CHAPON, François. *Le peintre et le livre: L'Age d'or du livre illustré en France, 1870-1970*. París, 1987. CORON, Antoine. *Le Livre et l'artiste. Tendence du livre illustré français, 1967-1976*. París, 1977.

⁹ WEITENKAMPF, Frank. *The Illustrated Book*. Cambridge, 1938.

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.

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. Fue la 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*.

A modo de ejemplo, y un exquisito ejemplo, que nos parece paradigmático, podemos citar al artista simbolista Maurice Denis que realizó numerosos Libros Ilustrados. Estudió junto a Pierre Bonnard y Edouard Vuillard con los que compartió el continuo reclamo de la imaginación como vía de escape para llegar a un espacio onírico en el que habitaban figuras ideales, paisajes extraños de mitos y leyendas del pasado... todo ello propio de los preceptos simbolistas. Del conjunto de la obra de Maurice Denis destacaremos *Vita nova* de 1907 (fig. 2). *Vita nova* ilustra textos de la *Divina Comedia* 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 que siente Dante hacia Beatriz. Escenas como el encuentro de los enamorados en la

calle, 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. Y de esta manera algunas de sus obras como *Le voyage d'Urim* (1893) son un claro precedente de lo que serán los *Livres d'Artiste* o *de Peintre* de principios del s. XX.

VITA NOVA

quel giorno, e però che quella fu la *de ce jour : Et parce que ce fut la*
 prima volta che le sue parole si mos- *première fois que ses paroles sortirent*
 sero per venire a' miei orecchi, presi *pour venir à mes oreilles, j'en pris telle*



tanta dolcezza, che come inebriato mi *douceur que, comme enivré, je m'écartai*
 partii da le genti, e ricorsi al solingo *du monde, Et recours à la solitude*
 luogo d'una mia camera, e puosimi a *d'une niéne chambre, Et me mis à*
 pensare di questa cortesissima. *penser à cette Dame très courtoise.*

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

2.2.- 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*¹⁰. 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, 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, linóleum, calcografías u otro material multimedia"*¹¹.

Anne Greet, 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*

¹⁰ En torno al *Livre d'Artiste* proponemos consultar, entre otras, la obra de VEKENE, Emile van der. *Textes et images. Cent livres illustrés de l'époque 1890-1990*. Luxemburgo, 1990. El catálogo de la exposición *Livres de peintre. Artist books*. París: Galerie Yvon Lambert, 1993. Y los mencionados anteriormente: CHAPON y CORON, *cit. supra.*, nota 8.

¹¹ STRACHAN, Walter John. *The Artist and the Book in France*. Nueva York, 1969: p. 19.

peintre, en el que la imagen crea una atmósfera, y el libro ilustrado, en el que la imagen está para acompañar el texto"¹².

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 Kahnweiler¹³.

En el año 1900 Vollard editó *Parallèlement*¹⁴, 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 lo define justamente como "*un ejemplo de matrimonio perfecto entre ilustración y texto*"¹⁵. Las litografías de carácter

¹² GREET, Anne Hyde. *Apollinaire et le livre de peintre*. París, 1977: p. 7.

¹³ A cerca de su papel relevante como editores ver los capítulos 4.2.- AMBROISE VOLLARD Editor y sobre Daniel-Henry Kahnweiler el capítulo 5.1.- CUBISMO.

¹⁴ Trataremos detenidamente esta obra en el capítulo 4.2.1.- VOLLARD-BONNARD— *Parallèlement*.

¹⁵ STRACHAN, *cit. supra.*, nota 11.

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 o Tériade¹⁶, así como para ediciones posteriores del propio Vollard: por ejemplo, las series *La Père Ubu à la Guerre* con 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 Duffy¹⁷ 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*¹⁸ de Blaise Cendrars y Sonia Delaunay, *La Fin du Monde, filmée par l'Ange Notre-Dame* de Cendrars y Fernand Leger¹⁹ o *Jazz* de Matisse²⁰

¹⁶ La labor editorial de Albert Skira y Émile Tériade se verá en el capítulo 5.7.- SURREALISMO.

¹⁷ Libro que precisamente se exhibe en estos momentos (primavera-verano 1999) en el Museu Picasso de nuestra ciudad. *Raoul Dufy*. Barcelona, 1999.

¹⁸ Sobre *La Prosa du Transsibérien et la petite Jehanne de France* ver el capítulo 5.1.- CUBISMO.

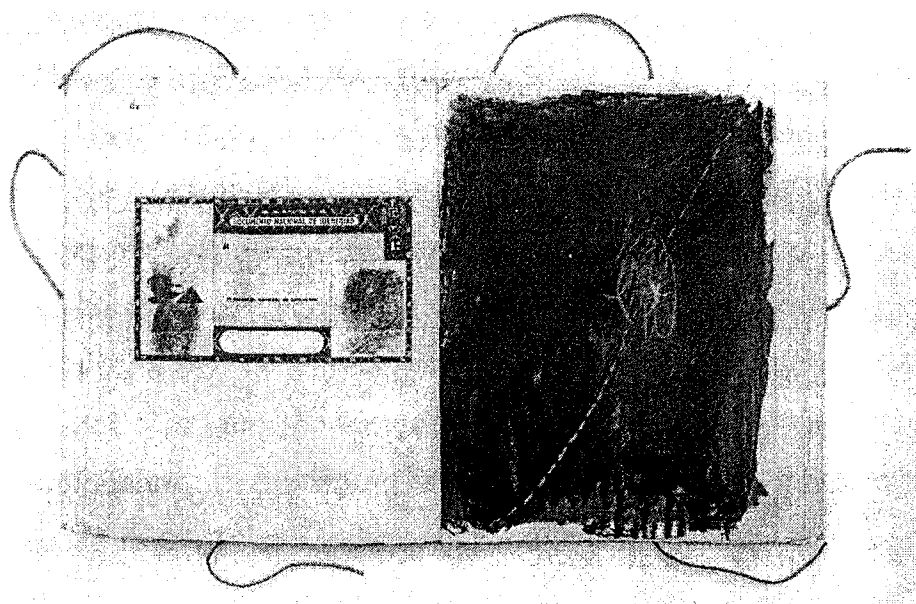
¹⁹ Sobre *La Fin du Monde, filmée par l'Ange Notre-Dame* ver capítulo 5.4.- DADAÍSMO.

²⁰ Sobre *Jazz*, editada por Tériade, ver el capítulo 5.7.- SURREALISMO. Tériade trabajó con muchos artistas pertenecientes al movimiento surrealista y por ello el compendio de la edición de sus libros se tratará en dicho capítulo.

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. Ya en las primeras páginas de *Dau al Set* podemos encontrar algunos números de la publicación con la estrecha colaboración entre Tàpies y Brossa, es decir, dibujos o grabados del artista acompañados de textos del poeta. Pero, 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, cada uno de los cuales podría haber sido autosuficiente pero juntos crean una atmósfera y una “unidad espiritual”²¹, se trata de obras paralelas pero autónomas.



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

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 nacimiento, la fe de bautismo,... hasta llegar a la partida de defunción. Todos estos impresos están en blanco, y a

²¹ PUIG, Arnau. “Catàleg i Llibres de Bibliòfil d’Antoni Tàpies”, en *Tàpies und die Bücher. Els Llibres de Tàpies*. Frankfurt, 1991: p. 167.

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,...

En 1969 se editó *Frégoli*, una obra de gran impacto visual cuyo recurso para conseguirlo fue la imaginación creadora de los autores. En esta obra el amplio uso de la litocollage es una ostentación de las posibilidades de estampación. En el texto introductorio que la precedía, Joan Brossa precisó que se trataba de "*una obra poética conjunta*". La experiencia plástica de *Frégoli* continuó en *Nocturn matinal* (1970), donde la colaboración entre Tàpies y Brossa asume un límite inseparable porque, parece evidente, que el poeta intenta sobrepasar la estricta escritura y la intervención del pintor costea las aportaciones poéticas. Brossa concluye el prólogo de *Nocturn matinal* con estas palabras: "*Creemos que es la primera experiencia de este tipo en la que han colaborado un pintor y un poeta*"²², así se refiere a la articulación establecida entre las litografías de Tàpies y sus poemas, de tal manera que aunque se mantengan las fronteras genéricas, o quizás por esta misma razón, el resultado final, en tanto que libro y propuesta artística, abre un espacio que se da más allá de las palabras "*en un lugar donde, del diccionario, no*

²² Citado en COCA, J. *Joan Brossa o el pedestal són les sabates*. Barcelona, 1971.

queda otra cosa que su reflejo encima del agua"²³. Una de las obras en la que ya no es posible esta confusión de acciones y actividades, porqué cada una de las partes mantiene su territorio, es *Poems from the Catalan* (1973). Las litografías de Tàpies alcanzan valores plásticos supremos en concordancia con los "poemas visuales" de Brossa. De los quince libros que realizaron juntos destacan, además de los anteriores, *Als mestres de Catalunya* (1974), *Oda a Macià* y *Oda al president Companys* (1975), *Oda a Lluís Maria Xirinachs* (1976),... En todos ellos, texto-imagen establecen unas vías paralelas que coinciden en el recorrido pero que no son biunívocas; la una, como hemos dicho anteriormente, o es la transposición o ilustración de la otra, no es una equivalencia entre imagen y texto. Hay que considerar sus libros como objetos de arte en los cuales todos y cada uno de los elementos tienen como misión producir un impacto visual y no conseguir una aclaración conceptual.

Cuando se hojean estos libros, nos damos cuenta que además del autor y del artista hay un tercer participante que hace posible el libro: el editor. En este caso, el papel del editor no es menos importante que el de Brossa o el de Tàpies. Su labor, absolutamente esencial, ha sido la de conciliar autor y artista en un mismo proyecto y concretar aspectos formales de la edición. Entre los editores de los libros de Tàpies están Enric Tormo, la Sala Gaspar de Barcelona, Maeght, La Polígrafa, Carles Taché, Edicions T,... A los libros publicados bajo firmas editoriales de este calibre 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

²³ COCA, *ibidem*.

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, reivindican las prácticas artesanales y las técnicas artísticas frente el libro industrial. Los libros con estas cualidades pueden ser Libros Ilustrados, *Livres d'Artiste o de Peintre* o Libros de Artista. Pero, debemos remarcar que no todos ellos son Libros de Bibliófilo, especialmente en el caso de los Libros de Artista, que seguidamente analizaremos, hallamos obras cuyo esmero en estas propiedades y características formales las convierte en Libros de Bibliófilo, pero otros, sin dejar de ser Libros de Artista, no pueden considerarse libros o ediciones de bibliófilo, aunque, por supuesto, y como en toda generalización, existe un margen de indeterminación y confusión al pretender clasificar y ubicar determinados Libros-Arte.

2.3.- LIBRO DE ARTISTA

El término Libro de Artista parece ser aplicado cada vez más frecuentemente, confundiéndolo 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*"²⁴. Como dijimos, Clive Phillpot en 1982 expandió esta definición a "*libros hechos o concebidos por artistas*"²⁵. La razón de esta adición fue que sólo algunos de los llamados Libros de

²⁴ VANDERLIP, Dianne. "Prefacio", en *Artists Books*. Filadelfia, 1973: p. 5.

²⁵ PHILLPOT, Clive. *cit. supra.*, nota 5: p. 77-79.

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 de nuestra investigación 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 estudio designamos Libro-Arte al colectivo íntegro de toda la clasificación que establece este segundo capítulo. 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 recoger la documentación que ofrece Simon Ford en su artículo "Artists' Books in UK&Eire Libraries" en *Art Libraries Journal*²⁶ ofrece. Una recopilación de aproximaciones a la definición "definitiva"²⁷ del concepto de Libro de Artista²⁸.

²⁶ FORD, Simon. "Artists' Books in UK&Eire Libraries", *Art Libraries Journal*, vol.18, nº1, 1993: p. 14-25.

²⁷ Según las propias palabras de FORD, *ibidem*.

²⁸ Proponemos además las siguientes obras de referencia: MOEGLIN-DELACROIX, Anne. *Livres d'Artistes*. París, 1985; de la misma autora, *Esthétique du livre d'artiste*. París, 1997. CASTLEMAN, Riva. *A Century of Artists Books*. Nueva York, 1994. BURY, Stephen. *Artists'Books. The book as a work of art, 1963-1995*. Hants, 1995. Y, entre otros, el catálogo de la

ARLIS/UK & EIRE Committe on Cataloguin and Classification
1987-88. *Descriptive cataloguin of artists' books.*
ARLIS/UK&Eire, 1989: p. 1:

“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”.

Partiendo de esta definición, tenemos otras aproximaciones a la denominación LIBRO DE ARTISTA que presentan singulares matices, algunos de ellas son²⁹:

1.- Vanderlip, Diane Pery, *Artists' Books*. Filadelfia: Philadephia Moore College of Art, 1973: p. 15.

“ La clase de libros de artista que se están haciendo actualmente son libros en tanto arte. No son libros de arte, o libros de reproducciones de arte, o libros que ilustran textos literarios, son libros que hacen afirmaciones artísticas dentro del

exposición *Livres d'Artistes/ Livres-Objects. Astists' Books/ Books Objects*. París, 1985.

²⁹ Hemos convenido ordenar las veintisiete aproximaciones por orden cronológico con el fin de constatar las modificaciones conceptuales que han ido perfilando, con el tiempo, el término Libro de Artista.

contexto del arte más que en el de la literatura”.

2.- Phillpot, Clive, "Artists' Books and Bookart", *Art library manual: a guide to resources and practice*, ed. Philip Pacey. Londres: Bowker, 1977: p. 355.

“ La siguiente definición de Libros de Artista es propuesta según los propósitos de este capítulo: Libros de artista o folletos son producidos por el artista utilizando métodos de reproducción múltiple y (teóricamente) edición limitada, en el cual el artista documenta o realiza ideas artísticas u obras de arte. Autobiografías, cartas o colecciones de escritos —así como el formato del libro-arte— se ignoran hasta ahora cómo perpetúan formas convencionales de la literatura. Los Libros de Artista han pasado a usarse mayoritariamente para denotar el fenómeno completo de los libros en los que el artista ha asumido el rol de autor, incluso en el sentido tradicional de la literatura, o en el sentido en el que el artista es el autor del libro como una obra de arte”.

3.- Apple, J., "The book as object/subject", *Book works*.
Bracknell: South Hill Parck Arts Centre, 1981: p. 7.

"... El "Libro de Artista" es una obra de arte por sí misma y debe ser considerado en estos términos. Pueden dividirse en dos grupos distintos: El primero, los que por la naturaleza del medio empleado en su edición (proceso de impresión comercial como offset, fotocopiadora, etc.) se parece a la forma del libro, mientras que no se parece en contenido, estilo o concepto a otras categorías de libros. Los segundos, las obras únicas que a menudo define y contradice las convenciones establecidas del "libro" y más radicalmente expande la definición".

4.- Bell, D. L., *Contemporary Art Trends, 1960-1980: a Guide to Sources*. Metuchen: Scarecrow Press, 1981: p. 25.

"No es un libro de arte (reproducciones de obras), no es un libro sobre arte (escritos sobre historia y crítica), un Libro de Artista es una obra de arte por sí misma publicada por el artista y que por tanto debe considerarse como una exposición portátil".

5.- Guest, Tim, "An introductions to books by artists" en Guest, Tim y Celant, Germano. *Books by artists*. Toronto: Art Metropole, 1981: p. 7.

"... Los Libros de Artista pueden ser descritos como aquellos libros que han sido producidos por artistas, distintos de otras clases de publicaciones artísticas en las que ellos no están vinculados a las convenciones de la literatura o la crítica o la ilustración. La principal teoría de los Libros de Artista es que en vez de ser sobre arte, son libros que tienden a ser obras de arte por sí mismos".

6.- Dane, W., "Newark Public Library", *Art Documentation*, vol. 1, nº 6. Diciembre, 1982: p. 173.

"...obras de artistas que se parecen a un libro".

7.- Braun, B., "Artists' Books", *Small Press*. Septiembre/Octubre, 1984: p. 64.

"Para calificarlo de Libro de Artista, más acertadamente llamados obras-libros, una edición ha de ser múltiple (preferiblemente ilimitada), barata y de fácil accesibilidad. Sin material visual sólo para embellecer un texto, sino fusionado con éste. Su estructura formal —básicamente las cubiertas, las páginas y la secuencia de

palabras e imágenes, así como el tamaño, la forma, el papel, encuadernación— y sus mecanismos —la manera de sostenerlo, abrirlo, dejarlo, ojearlo, leerlo, y cerrar un libro— debe reforzarse el uno en el otro”.

8.- Higgins, Dick, “A Preface”, *Artists’ Books: A Critical Anthology and Sourcebook*, ed. Joan Lyons. Rochester, Nueva York: Visual Studies Workshop Press, 1985: p. 11.

“[Un Libro de Artista es] un libro con un interés propio y no por la información que contiene. Es decir: no contiene muchas obras, como un libro de poemas. Es una obra. Su diseño y formato refleja su contenido que intermergen y se interpenetran. Debe ser un arte: un Libro de Artista puede ser música, fotografía, gráfico, literatura, entre varios medios plásticos. La experiencia de leerlo y mirarlo es lo que empuja al artista a hacerlo”.

9.- Pat Steir, citado en Lippard, Lucy R., “Conspicuous consumption: new artists’ books”, *Artists’ Books: A Critical Anthology and Sourcebook*, ed. Joan Lyons. Rochester, Nueva York: Visual Studies Workshop Press, 1985: p. 49-50.

“[Los Libros de Artista son] 1.-portátiles.
2.- duraderos. 3.- económicos. 4.- íntimos.

5.- no-preciosos. 6.- reproducibles. 7.-
históricos y 8.- universales.”

10.- Lippard, Lucy R., “New artists’ book”, *Artists’ books: A Critical Anthology and Sourcebook*, ed. Joan Lyons. Rochester, Nueva York: Visual Studies Workshop Press, 1985: p. 53.

“Siempre se puede caer en la propuesta
 Duchampiana: es un Libro de Artista si lo
 ha hecho un artista, o si un artista dice
 que lo es”.

11.- Lippard, Lucy R., “The Artists’ Book Goes Public”, *Artists’ Books: A Critical Anthology and Sourcebook*, ed. Joan Lyons. Rochester, Nueva York: Visual Studies Workshop Press, 1985: p. 45.

“No es un libro de arte (que reúne
 reproducciones de diferentes obras de arte),
 no es un libro sobre arte (con escritos sobre
 exégesis críticos y/o textos de artistas), el
 Libro de Artista es una obra de arte por sí
 misma, concebida específicamente con la
 forma de libro y a menudo publicada por el
 propio artista. Puede ser plástica, literaria o
 plástico/literaria. Con algunas excepciones,
 es todo una obra, consistiendo en un
 trabajo seriado, o una serie de ideas y/o
 imágenes muy próximas a una exposición
 portátil. Pero a diferencia de una exposición,
 el Libro de Artista no refleja opiniones

externas y esto permite a los artistas moverse por el sistema de galerías comerciales, así como evitar las tergiversaciones de los críticos y el resto del público. Normalmente económicos, de formatos modestos y de envergadura ambiciosa, el Libro de Artista es también un vehículo frágil para cargar un gran peso de esperanzas e ideales: es considerado por la mayoría, y dentro de la audiencia en general, el mejor vehículo en el mundo del arte”.

12.- Buchler, P., *Turning over the pages: books in contemporary art*. Cambridge: Kettle's Yard Gallery, 1986: p. 30.

“...‘Libro-arte’ puede verse como un arte de acción, como un tipo de *happening* u obra de teatro, dependiendo de la situación en la que se da la experiencia de la obra, y lo que demande de la participación del lector. Al libro le queda, por supuesto, como punto central esa situación, pero la experiencia de la situación por sí misma es controlada por el lector”.

13.- Henry, David J., *Beyonds words: the art of the book*. Rochester, Nueva York: Memorial Art Gallery of the University of Rochester, 1986: p. 7.

“Más que libros sobre arte o artistas, más incluso que libros ilustrados por artistas, “Libros de Artista” son obras originales en los que el artista se ha implicado en cada paso del proceso de realización del libro. Aportando inventiva e ingenuidad en cada paso, desde la conceptualización hasta la encuadernación, estos artistas desafían nuestras nociones del libro”.

14.- Jones, Lois Swan y Sarah Gibson, *Art libraries and information services: development, organization and management*. Orlando: Academic Press, 1986 (Library and information science series): p. 151.

“Libros de Artista son obras diseñadas por artistas en formato libro —o algo vagamente parecido a un libro— en múltiples copias u obras únicas. De temas y diseños variados, estas obras de arte exploran la forma del libro de maneras no comerciales”.

15.- Langlands & Bell, “Artists’ books” *Art Monthly* n°102. Diciembre/Enero 1986-87: p. 34.

“Nosotros vemos los Libros [de Artista] como la arquitectura que contiene realidades paralelas. Como el estatus tradicional de esta arquitectura es progresivamente sitiada por la tecnología,

tenemos que esforzarnos para hacer una arqueología antes de redesarrollar el espacio... para explotar la forma como tema de preocupación y medio simultáneamente”.

16.- Tremelett, D., “Artists’ Books” *Art Monthly*. nº 102. Diciembre/Enero 1986-87: p. 34.

“Los Libros de Artista deberían ser simplemente otras obras, nada que ver con la documentación o la autoglorificación”.

17.- Deumans, J., “Introducción”, *Het Boek en Kunstenaar*. Heerlen: Stands Galerij, 1988: p. 3.

“Sobre todo, los Libros de Artista son obras de arte y han de considerarse como tales. El aspecto artístico es el común al de las convenciones intencionadas del libro y vías creativas. Forma y contenido juntos, son inseparables en la obra para expresar la idea del artista. Las intenciones de su creador son representadas en el libro como un todo. Contrariamente a los libros normales, el Libro de Artista no está provisto de información sobre el mundo exterior”.

18.- Wasserman, Krystyna, "The National Museum of Women in the Arts Library and Research Centre", *Art Libraries Journal*, vol 13, nº 3. 1988: p. 12.

"Los Libros de Artista son publicados particularmente, pintados, libros hechos a mano y libros objeto. Pueden ser autobiográficos, políticos, filosóficos o narrativos. Usan numerosas técnicas de impresión, como también acuarelas originales, fotografías, caricaturas, recortables, collages, objetos encontrados y otras formas de expresión artísticas. Los Libros de Artista recuerdan a los libros tradicionales pero también pueden adoptar formatos de rollo u hojas sueltas. Algunos están en cajas; otros son presentados como series de postales o como pequeñas esculturas transportables aludiendo a la forma del libro. Son producidas como obras únicas, ediciones limitadas o publicaciones de múltiples copias".

19.- Tate Gallery Library, *Acquisitions policy: artists' books*. Londres: Tate Gallery Library documento interno, 1989.

"es un libro (normalmente un número de páginas unidas de alguna manera) concebido total o parcialmente (aunque no necesariamente hecho o estampado por) un artista y normalmente producido en una

edición múltiple y económica para una amplia difusión”.

20.- Atkins, Robert, *ArtSpeak: a guide to contemporary ideas, movements and buzzwords*. Nueva York: Abbeville Press, 1990: p. 48.

“Los Libros de Artista no tratan de literatura sobre artistas, no son esculturas construidas con libros, son obras de artistas plásticos que adoptan forma de libro”.

21.- Kostelanetz, Richard. Citado por Polkinhorn, H., “From Book to anti-book”, *Visible Language*, vol.25, nº 2/3. Spring 1991: p. 140.

“Libros de Artista son aquellos objetos que parecen libros hechos por artistas plásticos/literarios que tratan la forma del libro como un género artístico, constituido por juegos dinámicos táctiles/gráficos así como por potenciales literarios”.

22.- Moeglin-Delacroix, Anne, *Verzamelde werken: een hommage aan Ulises Carrion*. Groningen: Centrum Beeldende Kunst, 1992.

“Si el artista ve la *raison d’être* (razón de ser) del libro meramente en su dulzura como un depósito, si la forma no tiene nada que ver con el contenido que sólo le sirve para explayarse, entonces no es un Libro de Artista, para los profesionales es

irrelevante. El libro puede reivindicar el estatus de una obra de arte sólo si es más que una simple colección de documentos preexistentes. Aunque esto parece una condición obvia, no siempre se dan así y de hecho, si recordamos alguno, a menudo se hace difícil distinguirlos”.

23.- National Art Library, *A policy for the development of collections*. National Art Library documento interno, 1992: p. 37.

“[Libro-Arte se refiere a] Libros que son por sí mismos obras de arte y que experimentan con el formato tradicional del libro...”

24.- National Art Library, *A policy for development of the collections*. National Art Library, documento interno, 1992: p. 37.

“Libros ilustrados y/o diseñados por artistas que se han dado a conocer por otros medios, por ejemplo pintando o esculpiendo”.

“Libros producidos por y para artistas como parte de un programa estético, filosófico o político en los que se reflejan los objetivos de un movimiento”.

25.- Phillpot, Clive, “Books Bookworks Book Objects Artists’ Books”, *Artforum*. May 1992: p. 77.

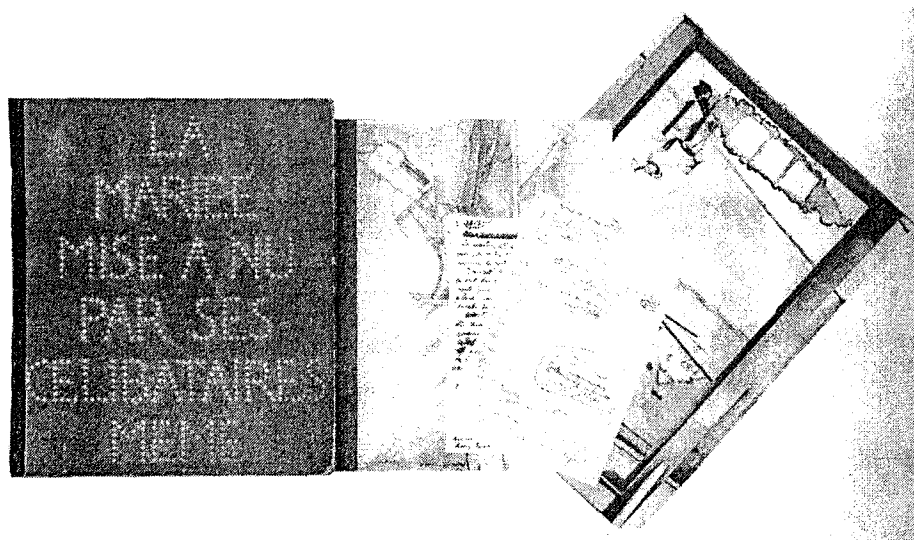
futurista de F. T. Marinetti aparecido en 1909 en el diario *Le Figaro*; el almanaque *Cabaret Voltaire*, *Dadá*, *391*, *Der Dada*, *AIZ*, *Merz*, *Cannibale*, y otras publicaciones del grupo dadaísta; *Ultra* de los ultraístas; *De Stijl* de su grupo homónimo; *Littérature* de índole dadaísta en sus inicios y que más tarde, de la mano de André Breton, evolucionó posicionando las bases del Surrealismo, y *Dau al Set* del grupo catalán; 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 ha sido conseguir la "desmaterialización del objeto artístico"³⁰, 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 han convertido en el soporte ideal. En el capítulo 6 veremos: 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.

³⁰ Véase al respecto LIPPARD. Lucy R. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Londres, 1973.

2.5.- 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*³¹ (1934) de Marcel Duchamp (fig. 5). Una caja con 94 reproducciones de notas, apuntes y dibujos que aportan explicaciones y significados a su enigmática obra el *Gran Vidrio*.



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

³¹ La *Boîte verte* y otros Libros-Objeto de Marcel Duchamp se tratan en el capítulo 5.4.- DADAÍSMO.

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. El concepto de secuencia está ampliamente discutido en el capítulo 3.1.- LA SECUENCIA, por ello me remito a dicho apartado para acotar la extensión del término. 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.

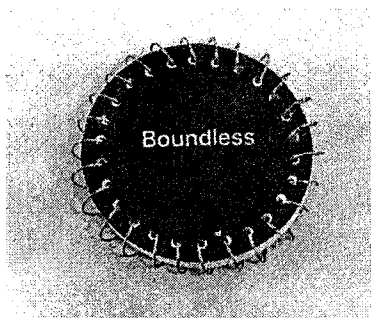
2.5.1.- COMO UN TODO

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.

Dos obras que aluden a la "idea del libro como idea", es decir, que tratan la noción de libro como forma son *Boundless* (1983) de David Stairs y *Universum* (Biancoenero, 1969) de Maurizio Nannucci. Ambos son libros "ilegibles". La encuadernación está cerrada en sí misma, de esta manera sólo significan libros por su propia forma. *Boundless* (fig. 6) 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.

La pieza de Nannucci, *Universum*, tiene un carácter muy diferente. El libro tiene la forma clásica de libro, con encuadernación de piel, un bonito lomo(s) curvado, cubiertas duras, un libro absolutamente icónico. Excepto que es, también, una encuadernación cerrada. Lo que en un libro convencional, serviría de extremos para abrir las páginas aquí se convierte en un lomo duro, cerrado de la misma manera convencional como el lomo principal. El libro tiene, por tanto, dos lomos. Es una forma

mutante tan aberrante como algunos desafortunados contratiempos genéticos y gracias a su apariencia monstruosa tiene una belleza enigmática. Los lomos están decorados con el título en letras doradas, una serie de estrellas estampadas en tinta dorada y el número del volumen —“I” o “II”— dependiendo de la mano en la que se sostenga el libro.



6. David Stairs, *Boundless* (1983).

La paradoja de estas obras radica en el libro en sí mismo y en sus secuelas que no pueden ser resueltas. El libro es una criatura de dos cabezas, pero sólo una mira interiormente en sí mismo, y sus contenidos están cerrados contra la intrusión de cualquier espectador. Stairs y Nannucci refuerzan la idea del libro como un recinto hermético, llevado al extremo de un espacio final cerrado. El potencial de estos libros 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 estas obras, una secuencia externa³² 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.

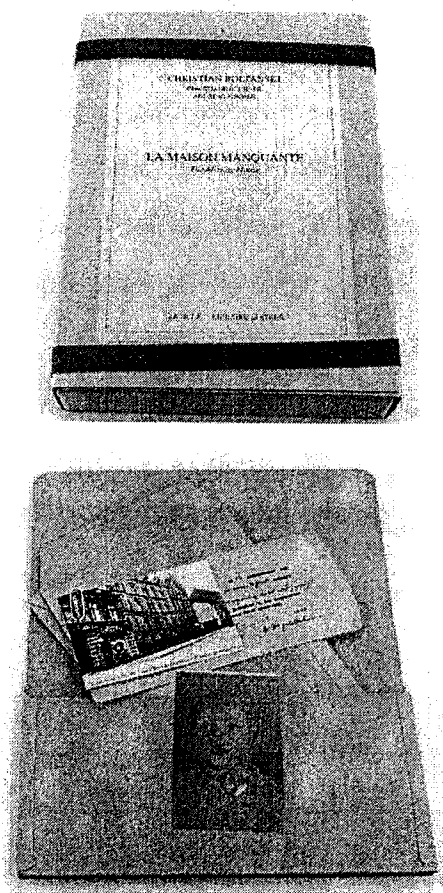
³² Ver 3.1.- SECUENCIA y 3.1.3.- EXTERNA.

2.5.2.- 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 necrófila. 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 Boltanski³³ (n. 1944) (fig. 7). 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.



7. Christian Boltanski, *Maison Manquante* (1990).

La pieza de Boltanski a modo de archivo, no es obra única. Por tanto, aunque cada elemento de la obra parece real,

³³ Una monografía de remarcable interés es la escrita por el propio Boltanski, *Christian Boltanski Catalogue: Books, printed matter, ephemera 1966-1991*. Colonia y Frankfurt, 1992.

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.

Al mismo tiempo su compañera, Annette Messenger (n. 1943) según palabras de Anne Moeglin-Delacroix "*colecciona por coleccionar, [...] es paradójicamente una coleccionista dispersa, que conserva o ha conservado casi todo*"³⁴. Esta actividad coleccionista caracteriza su obra de los años setenta, tanto si se trata de una colección de elementos, como si se trata de un libro que colecciona una serie de soluciones diferentes para seducir a un hombre —como es el caso de su Libro-Arte *Les Approches* (1973)—, o una colección de proverbios de diferentes países construyendo una antología de la misoginia popular —como *Ma collection de proverbes* (1976)—. Así pues, en la obra de esta artista, encontramos una actividad coleccionista muy diferente a la que nos hemos referido anteriormente, pero la actitud preciosística e íntima de sus obras es una particularidad que aproxima sus obras a un concepto muy propio de los Libros-Objeto Colección.

³⁴ MOEGLINE-DELACROIX, Anne. *Esthétique du livre d'artiste*. París, 1997: p. 200.

Otras obras como *96 Piccadillies* (Eaton House y Hänsjorg Mayer, 1977) de Dieter Roth³⁵ apprehenden el sentido de colección como si de un álbum se tratara. Agrupa una colección de 96 imágenes de la plaza Picadilly Circus de Londres, cada una de ellas alterada de manera diferente, con una presentación ordenada y pulcra. Cualquier efecto particular de su secuencia es mínimo, están meramente presentadas. La densa comprensión de la obra en la estructura del libro refuerza su unidad temática.

Sin embargo, otras obras como *Objecte deshabitat* (Ediciones Ginkgo, 1995) del artista catalán Pep Duran (n. 1955) se despojan completamente de las imágenes bidimensionales y toda la obra adopta una plasticidad tridimensional, aunque sin desprenderse de la lectura que caracteriza los Libros-Objeto. Una caja, de camisas, de cartón, que contiene cuatro piezas de ropa blanca (una toalla, una camiseta, una sábana,...) y una rebanada de pan en bronce patinado de color verde, que da la sensación que se ha enmohecido. Su obra se reviste de juegos de apariencias, de ocultar y desvelar ideas, de extraer las posibilidades de la dualidad e incluso, de la propia contradicción. Las obras de Pep Duran se construyen a partir de materiales encontrados y reutilizados. Le interesa que los materiales y los objetos asuman vida propia, creando metáforas a partir de las relaciones que se establecen.

³⁵ A cerca de otros Libros-Arte de este artista ver el capítulo 6.2.4.- DIETER ROTH, BRUCE NAUMAN Y DAN GRAHAM.

2.6.- LIBRO-INSTALACIÓN

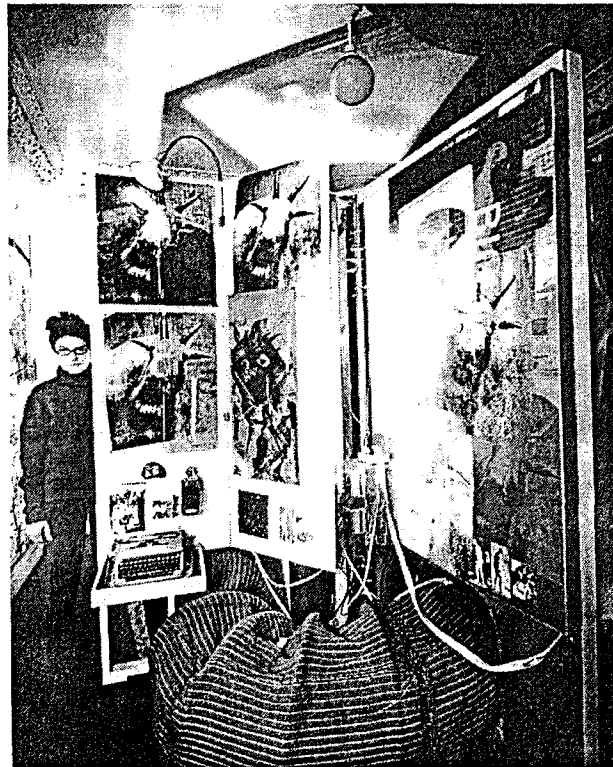
El Libro-Instalación responde a una modalidad difícil de catalogar dentro del ámbito de los Libros-Arte por su tenue conexión con la idea de libro, pero no por ello fácil de omitir.

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*³⁶. 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,

³⁶ Ver KNOWLES, Alison. *Bread and water*. Nueva York, 1994. En este libro la artista explica las características conceptuales de su obra *The Big Book*.

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.



8. Alison Knowles, *The Big Book* (1967).

2.7.- 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 70³⁷.

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.

³⁷Ver 6.3.- DÉCADA DE LOS 70 y 6.3.1.-ARTE CONCEPTUAL LINGÜÍSTICO.

2.7.1.- LIBRO DE PERFORMANCE

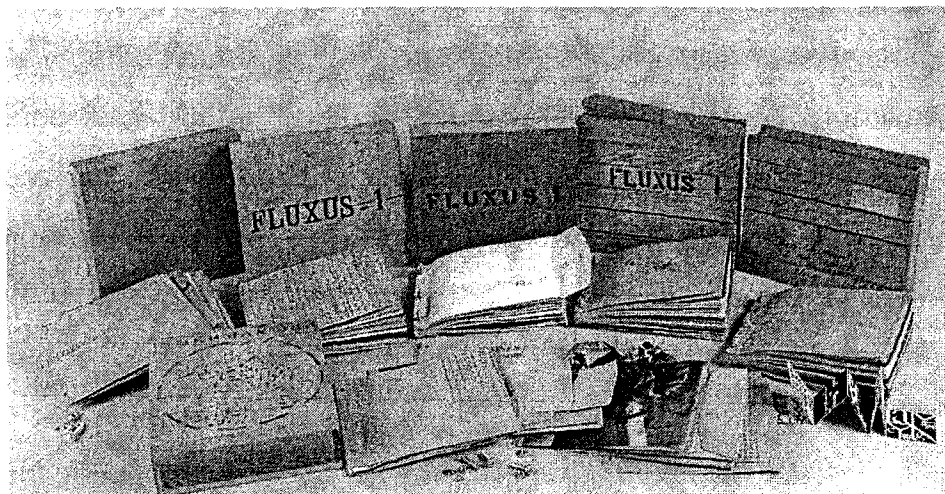
Del concepto Libro de Performance se desprenden dos acepciones. La primera responde al Libro-**Documento** de una Performance y la segunda al Libro-**Partitura** de una Performance.

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.

De la filosofía y el resto de publicaciones Fluxus hablaremos detenidamente en el capítulo 6.2.1.- FLUXUS, por esta razón ahora sólo nos detendremos en las que se refieren al Libro-**Documento** de Performance y al Libro-**Partitura** de Performance.

- LIBRO-DOCUMENTO DE PERFORMANCE

Con la tendencia, iniciada en la década de los 60, hacia la "desmaterialización del objeto artístico"³⁸ 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.



9. Fluxus, *Fluxus 1*, diversos ejemplares (1962-1978).

³⁸ LIPPARD, *cit. supra.*, nota 30. Y véase el capítulo 6.2.- DÉCADA DE LOS 60.

Maciunas planteó la primera *Fluxyearbox* (conocida con los distintos nombres de *Flux1*, *Fluxyearbook 1*, etc.)³⁹ (fig. 9) 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 graparlos, 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.

Otro ejemplo, de la mano de otro artista integrante del grupo, es la obra de Allan Kaprow *Assemblage, Environments, and happenings* (1965), una colección de documentos de sus *happenings* desde 1959 hasta 1965. Consiste en una serie de fotografías y texto que crean una imagen a modo de tapiz gráfico de múltiples niveles ideológicos y de lectura.

- 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

³⁹ HENDRICKS, Jon. *Fluxus Codex*. Detroit y Nueva York, 1988: p. 101-110, ofrece una lista de más de veinticinco nomenclaturas diferentes para esta

instrucciones, como *Mirror* (1963) de Mieko (Chieko) Shiomi en el que indica así al intérprete:

Ponte de pie en una playa arenosa dando la espalda al mar.

Sujeta un espejo frente a tu cara y mírate en él.

Retrocede hacia el mar y entra en el agua.

Publicada en el primer periódico Fluxus, *CC V TRE* en enero de 1964, junto con otros textos, imágenes y propuestas Fluxus.

Grapefruit (1964) de Yoko Ono incluye piezas que la autora clasifica y define como *piezas musicales*, como "Earth Piece— Escucha el sonido del movimiento de la tierra" o "Throwing Piece— Tira una piedra al cielo lo suficientemente alto para que no pueda volver". Estas instrucciones son partituras para acciones o "events" que tientan al lector a ejecutarlas.

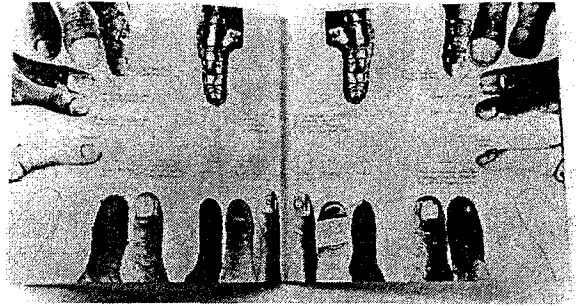
pieza.

2.7.2.- 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. 10), 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 la obra en sí. El extremo proporciona la acción y ésta es el contenido del libro.



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

Otro ejemplo de Libro como Performance lo hallamos en la obra de Michelangelo Pistoletto *Last Famous Words!* en la que tiende a concienciar del doble papel lector/actor. Es un atentado para liberar una energía en un espacio de múltiples niveles: el espacio de la página, el espacio de la obra, la mente y el cuerpo. Da un nuevo significado al uso del lenguaje como obra de arte. Restablece la relación entre el trabajo físico y el mental. La presentación del arte de escribir, como arte, no significa que la forma de las letras sea estética, sino que lo es el argumento y el significado. La importancia asumida por el texto se desarrolla paralelamente con la atención a otros medios capaces de adoptar el texto. El doble juego lector/actor de este libro establece un paralelismo con el resto de su obra, sus arquitecturas-instalaciones de espejo. Es decir, entre la imitación y el reflejo (para nosotros la lectura y la acción) existe la distancia que separa la simple ficción de la ficción de la ficción.

2.7.3.- CONCEPTUAL

Dos libros que llaman la atención por su identidad como espacio conceptual para performances son *Inexistences* (1978) de Richard Kostelanetz y *Flux Paper Events* (1976) de George Maciunas. La obra de Kostelanetz, titulada "Ficciones Constructivistas" es un libro en blanco. Completamente blanco. Sus páginas de papel son la realización y la expectación, proyección y posibilidad, de las ficciones invocadas en su subtítulo. En el espíritu del Constructivismo Ruso representado por Kasimir Malevich, intenta aprehender lo "irrepresentable", Kostelanetz brinda esta posibilidad a una expresión conceptual. Más que estar realizado a través de formas específicas, las ficciones se realizan sólo **en la forma**. Este es un gesto conceptual, que sitúa al lector en el libro como objeto y espacio potencial más que como vehículo para una exposición limitada o una representación particular.

Flux Paper Events (fig. 11) de Maciunas 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,... Depende de la lectura de cada uno, nos movemos de lo sublime a lo cotidiano, o de lo profundo a lo trivial. En cualquier caso, ambos artistas han demostrado la identidad del libro como forma en la que el concepto y el material se integran.



11. Georges Maciunas, *Flux Paper Events* (1976).

La conciencia de que el libro o leer directamente, relata una manera específica de pensar o de ser fue inmediatamente subrayada por J. Kosuth⁴⁰ cuando organiza en 1967 una exposición en la galería neoyorquina Lannis, en la que participan 15 artistas –Morris, Reinhardt, LeWitt, Rinaldi, Mangold, Baer, Graham, Smithson, Andre, Kozlov, Bochner, Ryman, Tanju, Rossi y él mismo— en la que cada uno presenta su libro favorito. Esta idea explora la tensión del trabajo como una elección deliberada, no a través de un objeto o un signo, sino como un libro con sus continuas cualidades y su lenguaje escrito. De hecho, el libro transmite argumentos como pura información, la estructura de la dialéctica-lingüística reemplaza el espacio visual o la estructura estética de un objeto.

⁴⁰ A propósito de J. Kosuth véase el capítulo 6.3.1.- ARTE CONCEPTUAL LINGÜÍSTICO.

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.

2.8.- LIBRO-ELECTRÓNICO

¿La llamada revolución informática supondrá la muerte del libro?. El rápido progreso de la ofimática, que ha representado en muchos casos la eliminación ingente de una cantidad de papeleo burocrático, y el éxito en los resultados de numerosos bancos de documentación (archivos, centrales de datos,...) podrían hacer pensar en una respuesta afirmativa de esta cuestión. En un futuro próximo parte de la edición de libros podría llegar a desaparecer. Es el caso de los anuarios, los libros científicos o las guías telefónicas. Pero se salvan de la desaparición los libros de arte y de bibliofilia en general, la novela,... Existen criterios más taxativos como el del escritor norte-americano Robert Coover que afirma que los libros actuales ya están pasados de moda y que en un futuro inmediato todos ellos tomarán la forma de disquete de ordenador.

Las editoriales venden texto y distribuyen papel. La asociación entre papel y texto es antiquísima, pero no ineludible, como bien llevamos visto con la aparición de Internet. Hoy en día el papel ya tiene todas las de perder en el sector de los libros de consulta (cabe mencionar que la Enciclopedia Británica ya ha anunciado su paso al soporte informático).

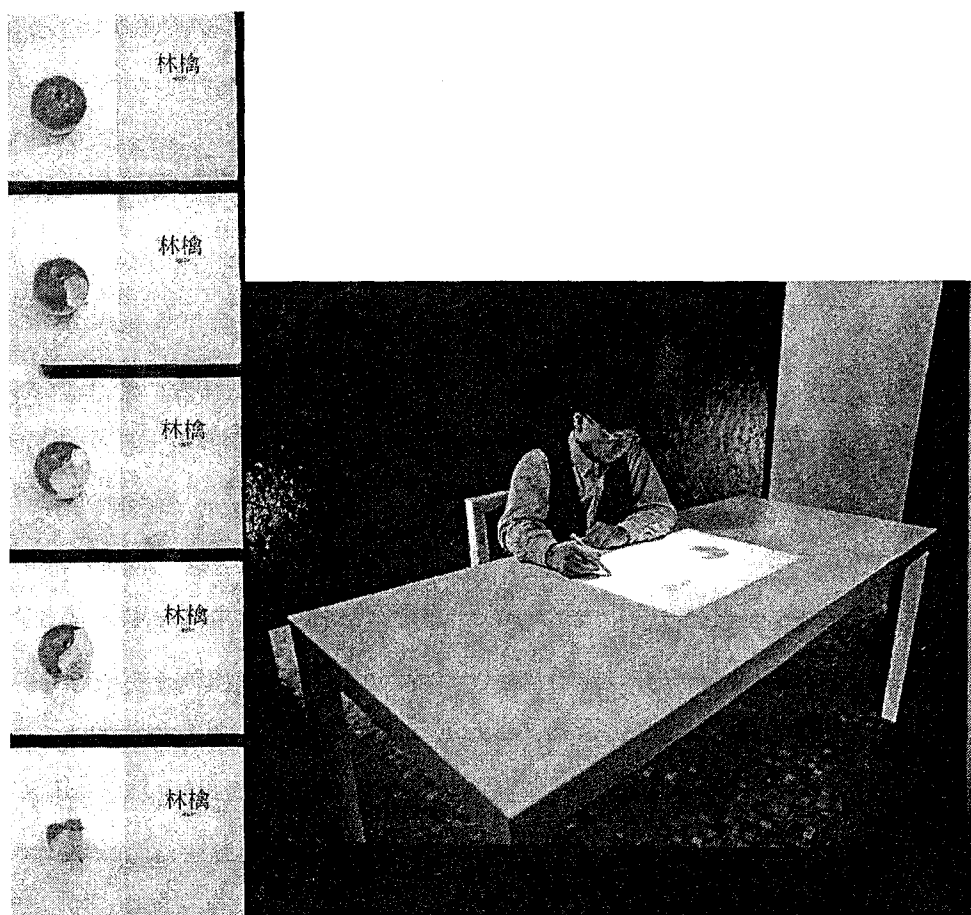
En esta era de la informática, debemos cuestionarnos si el libro convencional como fuente de conocimiento está desapareciendo. ¿En el futuro la información se hallará exclusivamente electrónicamente?. Ciertamente esta parece ser la tendencia, pero si el libro quedará obsoleto aún está en duda, lo que 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. Pero, antes de que los historiadores, críticos, galeristas, comisarios,... y demás personalidades del circuito artístico hallan llegado a un consenso sobre esta cuestión, los artistas ya nos han ofrecido sus muestras de Libros-Electrónicos.

Una de las obras que avala su existencia es *Beyond Pages* (1995) de Masaki Fujihata (1956) (fig. 12). 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. Por ejemplo una secuencia muestra una manzana entera y su transformación a medida que es mordida, un fragmento de escritura japonesa aparece como si el espectador lo ejecutara,... *Beyond Pages*

constata la fusión de varias de las clasificaciones de Libro-Arte analizadas en este capítulo, 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—.



12. Masaki Fujihata, *Beyond Pages* (1995).

Como veremos en apartados posteriores⁴¹, 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. XX⁴².

⁴¹ Ver capítulo 6.5.- DÉCADA DE LOS 90.

⁴² Sobre Libros-Electrónicos ver los capítulos: (La Forma) 3.3.8.- ELECTRÓNICOS, 6.5.1.- TENDENCIAS RECIENTES, 6.5.2.- TENDENCIAS RECIENTES EN NUESTRO PAÍS.

3.- CARACTERÍSTICAS PRINCIPALES DEL LIBRO-ARTE

3.- CARACTERÍSTICAS PRINCIPALES DEL LIBRO-ARTE

En el capítulo anterior establecimos y definimos la diferente terminología y, por extensión, tipología que hallamos dentro del campo de los Libros-Arte. En este capítulo nos detendremos en aquellos aspectos propios y característicos del Libro-Arte para que puedan ser considerados como tales.

La primera clasificación genérica de estas características viene dada por la relación que el Libro-Arte mantiene con la secuencia, el texto y la forma. A la vez, cada uno de estos conceptos puede ser abordado de múltiples y diferentes maneras. El tratamiento de estos tres elementos, gracias a la riqueza y maleabilidad que ofrecen, es lo que dota de individualidad y singularidad a los Libros-Arte de cada artista. La secuencia, el texto, la forma, las imágenes, la fotografía, la página, el todo.

El potencial del libro en términos visuales es complejo y multivalente. Los métodos de producción de elementos visuales en un libro son altamente variados. Todos los materiales plásticos —cretas, tintas, acuarelas, *collages*, *assemblages*,...— tienen su cabida, junto con la variedad de métodos de impresión, tanto los de baja tecnología — tampones de patata, plantillas,... — como los de alta tecnología — offset, grabado, fotografía, ordenador, fotocopias,... —.

Todos los libros son visuales. Incluso los libros que son exclusivamente escritos o de materiales inusuales, o esos que contienen sólo páginas en blanco, todos ellos tienen una

presencia y un carácter visual. Todos los libros son táctiles y espaciales, ya que su fisicidad es fundamental para su significado. Los elementos de la materialidad física y visual participan en los efectos temporales de los Libros-Arte, las cubiertas, el peso de papel, pliegues, todo contribuye en la experiencia de un libro. Sin embargo, está claro que hay libros que maximizan su potencial visual explotando las imágenes, colores, materiales fotográficos, secuencias, yuxtaposición o narratividad.

No obstante, la clasificación de los Libros-Arte va más allá de las páginas, cubiertas, títulos, encuadernación, ilustraciones, tipografía,... quizás lo que determina su clasificación y aumenta lo que representa su gran potencial, más que cualquier otra cosa, son las demostraciones de su sensación de lectura. Los Libros-Arte se pueden explorar, leer y percibir de múltiples maneras. Generalmente "solicitan" ser leídos de forma diferente al resto de libros. Permiten al lector explorar más allá de las convenciones lógicas del lenguaje y de la racionalidad de la página impresa en dos dimensiones. Según lo entienden Tim Guest y Germano Celant en su obra *Books By Artists*⁴³, la lectura de este tipo de libros envuelve un grado de absorción mental que sólo puede ser comparado con el de la auto-hipnosis.

El proceso íntimo de descubrimiento es fundamental para la experiencia del Libro-Arte como forma. Desde sus muchas funciones diarias hasta su existencia metafórica, el libro tiene un potencial que ofrece un espacio privado para la comunicación e intercambio a través de bastos espacios de tiempo y geografía,

para entrever o vislumbrar la expresión de experiencias reveladas o comunicadas, a través del espacio y del tiempo.

La estructura es un componente importante para el éxito del libro, pero el oficio en la producción del libro, no es suficiente para constituir la sustancia del Libro-Arte. Un Libro-Arte tiene que ser más que una sólida producción de oficio, o cae en la categoría de una obra bien editada y estampada. Tiene que tener alguna convicción, algún alma, alguna razón de ser, y de ser un libro. Tiene que ser entendido como una forma altamente mutable, siempre bajo la investigación del artista.

⁴³ GUEST, Tim y Germano Celant, *Books By Artists*. Toronto, 1981.

3.1.- LA SECUENCIA

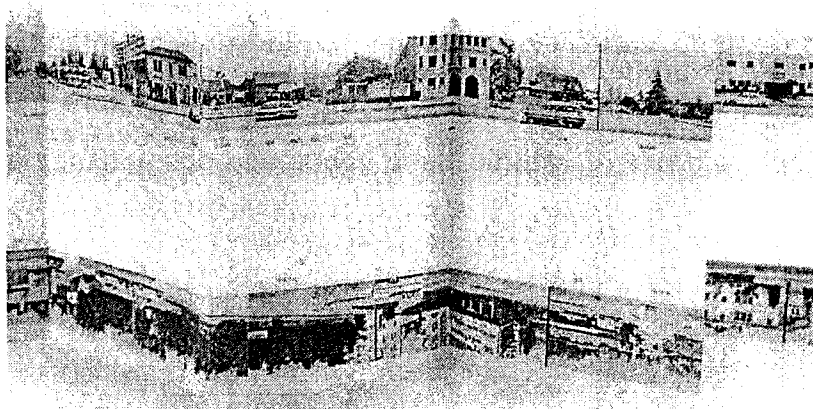
La secuencia es un concepto estructural del libro fundamental. Podemos definir la secuencia como la temporización que se ha establecido en el libro, determinando el ritmo de "lectura" de una obra. El uso de la secuencia varía en cada libro. El artista establece las claves que conforman la secuencia y entre ellas prevé, la mayoría de las veces, su manipulación y alteración por parte del espectador. Los límites de un libro y sus parámetros finitos en el tiempo, el espacio y los físicos, son tan básicos que sólo dentro de proposiciones de desmaterialización conceptual o espacios electrónicos pueden ser suspendidos. Pero, incluso las secuencias fijas no pueden aplicarse universalmente.

En un libro escolar normal, por ejemplo, la lectura del texto es interrumpida, frecuentemente, por la necesidad de referirse a las notas a pie de página, del final del capítulo o del volumen. Sin embargo, en un libro de referencia, como un libro de cocina, un listín telefónico o un diccionario, las secuencias están diseñadas como un sistema de orden más que como un movimiento lineal. La secuencia, por tanto, participa de la distribución de los elementos en un sistema organizado.

La manera en la que la secuencia se articula da a cada libro una identidad única. Una secuencia puede moverse muy rápidamente —los "flip books"⁴⁴ son un extremo de esta característica— o poner muy poca resistencia a detener el

⁴⁴ Nos ha resultado inevitable utilizar la nomenclatura inglesa ya que no hemos encontrado una traducción apropiada para este tipo de libros.

momento. Las artistas Janet Zweig y Holly Anderson en *This Book is Extremely Receptive* (Sherehezade, 1989) incorporan la imagen de un satélite que se mueve a través de las páginas como si se tratara de un motivo de un "flip book". A la vez, el texto tipográfico también se mueve muy rápidamente a través del espacio de la página, generando la sensación de un libro de gran dinamismo. En otros casos, el salto de una página a la otra o el paso de una a otra puede ser utilizado para arrelentir el tiempo, mediante recursos técnicos como solapas interiores, pliegues u otros mecanismos como los que usa Margot Lovejoy en *Labyrinth* (Center for Editions, SUNY Purchase, 1991) en la que tiende a retener al lector en las páginas más que a moverse a través del libro. Otros libros se sirven de secuencias contradictorias, como sucede con la obra de John Crombie *So* (Kickshaws, 1988), en la que leer toda su narrativa obliga e implica girar las páginas varias veces de delante a atrás.



13. Ed Ruscha, *Every Building on the Sunset Strip* (1966).

Determinados libros toman la secuencia como principio estructural. Entonces, la secuencia funciona con significado fuera

de las estructuras narrativas. Es decir, las relaciones temporales se forjan página a página y este movimiento o yuxtaposición da significado a las imágenes y la secuencia opera como marco dentro del cual cada elemento hace su contribución. Un ejemplo lo hallamos en la obra de Barbara Smith-Heins *1949-1979* (1979), un autorretrato cronológico en fotografías individuales. Otro ejemplo de este tipo de secuencias lo encontramos en la obra de Ed Ruscha⁴⁵, los panoramas fotográficos u órdenes cronológicos crean una secuencia de una lógica irrefutable, como ocurre en su paradigmático libro *Every Building on the Sunset Strip* (1966) (fig. 13).

Está claro que la secuencia y la narración están relacionadas, pero no son redundantes como elementos de las estructuras de un libro. El tiempo en un libro puede construirse de componentes visuales, verbales y materiales, además de sus combinaciones. Y las relaciones entre las historias, los espacios literales y conceptuales de un libro; y su estructura finita, son casi infinitamente variables, dependiendo de la visión imaginativa del artista más que de las limitaciones de la forma del libro.

Analizaremos el estudio de la secuencia desglosándola en: Ininterrumpida, Polisemiótica y Externa.

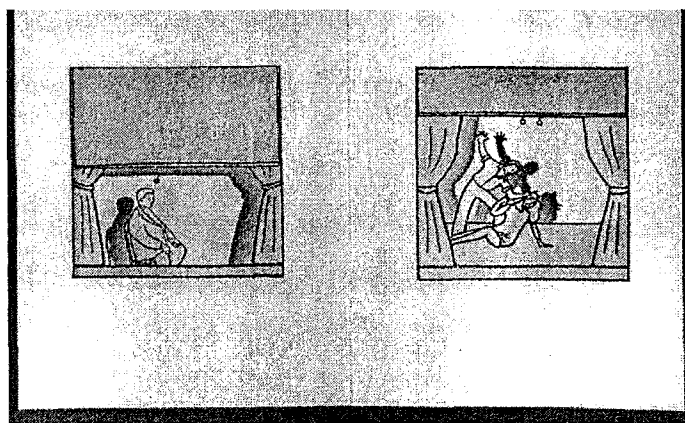
⁴⁵ Ver el capítulo 6.2.3.- POP-ART: ED RUSCHA.

3.1.1.- ININTERRUMPIDA

Un libro puede funcionar como un todo dinámico en un momento o acción unida. Como hemos mencionado anteriormente los "flip books" nos ofrecen este dinamismo, en ellos cada página funciona como un fotograma de una película. Un significado parcial en cada página que depende de una secuencia entera para producir el significado completo. *Raising Family* (Chicago Books, 1976) de Conrad Gleber es una piedra preciosa de entre los "flip books", de pequeño formato (como la mayoría, ya que necesitan hacer uso de la resistencia del papel para que las páginas se muevan rápidamente entre las manos), está impreso en blanco y negro y en sentido apaisado. La imagen empieza en el extremo exterior del libro y progresivamente avanza hacia su parte interna, es decir, hacia el lomo del libro. Es la imagen fotográfica de una familia. En un primer instante sólo se perciben las partes superiores de las cabezas y a medida que el libro se mueve aparecen las caras, hombros, torsos,... hasta que les vemos el cuerpo entero.

La secuencia ininterrumpida parece obvia cuando hablamos de "flip books", pero no es estrictamente necesario un mecanismo tan activo para que la secuencia fluya ágilmente. Este es el caso de *But I wasn't there* (Dyspepsia Works, 1979) de Ida Applebroog (fig. 14). El estilo gráfico de Applebroog se halla en algún lugar entre los dibujos animados y la caricatura. La figura de una mujer sentada en su cama, es la única imagen de este libro. No cambia, está repetida una y otra vez. Sincopadamente

encontramos un espacio en blanco y el comentario "Pero yo no estaba allí" (*But I wasn't there*). De nuevo, la imagen de la mujer sentada en su cama, repetida una y otra vez, hasta otro espacio en blanco y el mismo comentario "Pero yo no estaba allí". La repetición de una imagen que no cambia con la que la intersección de los comentarios verbales, que parecen aportar un significado emocional al libro, tienen un efecto curioso en la secuencia, uno quiere releer la imagen en contra del lenguaje, para verla diferente, incluso para verla cambiar, pero el libro se resiste. La repetición en esta obra hace que la secuencia o "lectura" sea ágil. Las páginas pueden girarse rápidamente, en busca de una resolución. Pero la resolución **no viene**, de hecho, está **clavada** en la propia repetición que parece moverse velozmente hacia el final. Si la imagen no se repitiera, si cambiara, o si aparecieran frases acompañando cada imagen, el efecto sería muy diferente. De esta manera se crea un juego interactivo entre estático y repetitivo, que construyen un efecto secuencial muy característico de muchos de los pequeños libros de Applebroog.



14. Ida Applebroog, *But I wasn't there* (1979).

La obra de Applebroog es un ejemplo de una secuencia sencilla, engañosa, pero que en realidad es bastante complicada. En contraste, la obra *Pain Beau* (1979) de Stephanie Brody Lederman es más convencional en la articulación de sus secuencias narrativas. La imagen es igual de "estática" que en el libro de Applebroog. Usa una imagen de un hombre con traje y gafas de sol como único elemento visual de la obra, acompañado de afirmaciones a cerca de una dolorosa relación sentimental sin éxito. El espectador gira las páginas con rapidez siguiendo las afirmaciones, series descriptivas que dan detalles del progreso y la desintegración de la relación. Sin embargo, el libro no es narrativo —no tenemos una historia con un desarrollo— son meros detalles que nos permiten suponer qué ha ocurrido. Lederman procede de la misma manera página a página de forma sistemática: una afirmación y la imagen. En esta obra la repetición se hace predecible, y la suma total es una acumulación, más que una resolución (enigmática o no). Esta predicción deja la secuencia ininterrumpida.

3.1.2.- POLISEMIÓTICA

Ni todas las narraciones, ni todas las secuencias son lineales. La complicación de una forma narrativa puede producirse según el nivel de relación entre texto/imagen dentro de la estructura del libro. *The Road is Wider than Long* (London Gallery Editions, 1939) de Roland Penrose es un ejemplo de la manera en que un texto, ostensiblemente sencillo, y su relación con una imagen puede producir multivalencias. La obra de Penrose se enmarca claramente dentro de la tradición Surrealista, su enredada narrativa podría aproximar a esta obra al mundo de la literatura más que al de los Libros-Arte, pero el libro muestra algunas características que lo posicionarán como precedente de algunos Libros-Arte del futuro. *The Road is wider than Long* es la historia de un viaje en carretera a través de los Balcanes. Imágenes en blanco y negro, y bloques de prosa poética para crear un sueño. La narrativa de Penrose es interrumpida y frustrada por la irrupción de afirmaciones ilógicas, desorientando al lector y provocando que las imágenes sean leídas en contra de las implicaciones sugestivas, crea una tensión ilógica de parámetros surrealistas. Los espacios lineales del texto están fracturados por cortes en la continuidad de la narrativa, y las relaciones texto/imagen no se duplican unas con otras. Sin embargo son más que una simple suma de las partes, es una única síntesis.

Más recientemente, las posibilidades de narrativas múltiples o de narrativas que se mezclan y toman diferentes aspectos han hallado expresiones formales más complejas en los Libros-Arte. Uno de estos casos es la obra *Of Celebration Of Morning* (Printed Editions, 1980) de Dick Higgins (fig. 15), un libro al que él mismo le dio el subtítulo descriptivo de “una ficción polisemiótica”.



15. Dick Higgins, *Of Celebration Of Morning* (1980).

Se trata de una obra complicada. Entre las páginas y el apéndice se proponen lecturas alternativas de la obra, cuya presentación inicial está ordenada cronológicamente. Las páginas contienen collages, dibujos, fotografías, escritura a mano y otros elementos, a menudo ligados con marcas diacríticas como flechas gramaticales, signos matemáticos,... Las imágenes y el texto centran la historia alrededor de un hombre joven, Justin, cuyos “mundos”, actividades o pensamientos están obsesionalmente grabados. El libro muestra, cronológicamente, las actividades de Justin a lo largo de un año. Pero, a pesar de seguir un orden

temporal, el texto y las imágenes son, curiosamente, difíciles de localizar bajo un punto de vista particular —como ideó el autor era polimorfa—, por eso, a veces, Justin parece ser objeto de una historia amorosa; otras ser objeto de estudio, sirviendo su cuerpo como base de dibujos no más eróticos que un manual de instrucciones de un salvavidas,... Es simultáneamente un retrato específico y genérico del protagonista. Como obra visual y gráfica es muy compleja, la multitud de sus partes fragmentadas son difícilmente reconocibles en un todo unitario. No hay un camino lineal, no hay una única lectura, y los elementos juegan entre ellos en un montaje continuo produciendo un efecto “polisemiótico” o de múltiples significados.

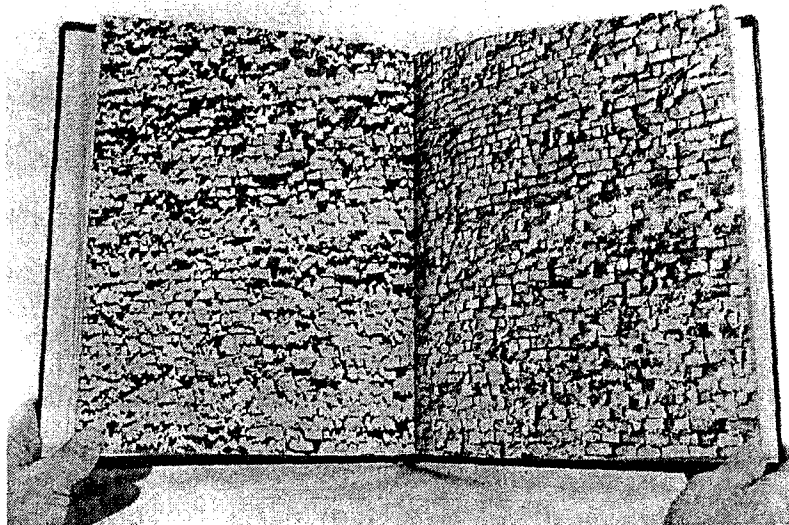
3.1.3.- EXTERNA

La atención consciente del libro ocurre a muchos niveles. El libro puede ser analizado de acuerdo a las convenciones de la página. Y la página, a la vez, inspeccionaba de acuerdo con las tradiciones literarias o visuales de la forma, composición e ilusión. El libro puede ser examinado como un todo, como una identidad y como un objeto. Un libro puede llamar la atención por los factores externos que determinan su estructura o puede convertirse en un objeto cuyas características formales sean el tema de atención. Finalmente, un libro puede tratar sobre el proceso de su propia creación —tanto sobre su concepción, como sobre su producción, o sobre ambos—. Todos estos elementos pueden interactuar, jugando entre ellos sobre el terreno del libro.

A menudo los Libros-Arte se fundamentan en una secuencia externa que se convierte en el centro conceptual de la obra. Bajo la noción del libro como un todo, hay artistas que configuran sus obras a través de determinantes externos. Muchas veces la base de las obras proviene de determinadas estructuras externas, en otros sistemas, otros alfabetos, números, progresiones matemáticas,... Un ejemplo de ello es *Every Building on the Sunset Strip* (1962) de Ed Ruscha⁴⁶ en el que el referente real de la totalidad de los edificios de esta famosa calle de Hollywood y son los parámetros que delimitan el libro.

⁴⁶ Véase también el capítulo 6.2.3.- POP-ART: ED RUSCHA y en especial el apartado 3.1.- LA SECUENCIA.

Barbara Schmidt-Heins en *1949-1979* (1979) usa la sucesión cronológica como una secuencia externa. La premisa fue simplemente mostrar una fotografía de la artista de cada año de su vida. Las vicisitudes de las fotografías, las características que cambian en su cara desde la infancia hasta la madurez, la evidencia de diferentes estilos y modas de llevar el pelo, maquillaje y accesorios. Por la rígida morfología de la obra, todo está registrado como información.



16. Sol LeWitt, *Brick Wall* (1977).

Otro ejemplo destacable es *Brick Wall* (Tanglewood, 1977) de Sol LeWitt⁴⁷ (fig. 16). Un libro que muestra un muro fotografiado repetidamente a través de varios momentos del día. Los cambios de luz al principio barren el espacio, luego lo blanquean y más tarde lo retornan a un tono altamente contrastado. Sol LeWitt da un foco enfático a la imagen visual

⁴⁷ Ver capítulo 6.4.1.- MINIMAL ART: SOL LEWITT.

como información. La disposición cronológica es un mecanismo estructural rígido que determina los momentos en los que el muro debe ser fotografiado con luces diferentes. Pero, tanto la obra de Smidt-Heis como la de Sol LeWitt utilizan secuencias externas, sin ninguna relación con la narrativa, paginación o secuencia convencional. El lugar que ocupan las imágenes de Schimidt-Heins, en la página del libro, es siempre exactamente el mismo y las imágenes son todas del mismo tamaño, de esta manera otorga una fuerte relación formal entre cada una de las fotografías, como variante de una sola imagen. LeWitt llena la página con su "imagen" y funciona a modo de dibujo y no como una ilusión pictórica.

Keith Smith⁴⁸ en *Book 106* (1985) muestra otra obra que basa su secuencia en un elemento externo. Smith usa el alfabeto como mecanismo secuencial, éste desaparece letra a letra del libro. Mientras el texto cambia, el significado trata de salvar su coherencia de las referencias de desaparición. El libro alega que esta acción de girar la página es la que mueve las letras, como si colara los elementos de una sustancia. La letra desplazada del texto principal se muestra en la parte trasera de éste, así todas las "b"s, "a"es, u otras letras están en el reverso de la hoja de la que han desaparecido. El libro es una galería de exposiciones para el alfabeto —cada letra tiene su momento de atención— mientras la obra se mantiene su postulado: seguir hasta que no queden más letras en la parte frontal de la página.

Además de los parámetros señalados anteriormente, una obra puede derivar de parámetros de su propio proceso de producción. Puede reflejar su identidad y su forma a través del acto consciente de su producción, tanto en un sentido físico como en un sentido conceptual. Uno de los ejemplos más claros de este tipo de trabajo es *Dust and Light* (Green Light, 1987) de George Gessert, una serie de páginas de tamaño estándar, 21x27 cm., procesadas por fotocopidora. La concepción del libro es sencilla, se basa en algo tan fundamental como plasmar su propio proceso físico de producción. Las imágenes muestran la secuencia en la que las motas de polvo se posan sobre el vidrio de la máquina fotocopidora. Realizando en determinados momentos del proceso una fotocopia, hasta que la última imagen tiene una superficie moteada de más del 50%. En *Dust and Light* el concepto de representación, a través del cual un libro pasa a "contener" cosas en el sentido más común, está construido como un juego de auto-referencialidad. Aquí el libro no trata sólo de su propia manera de hacerse, sino que también trata sobre su propia concepción. La obra muestra cómo el libro ha sido concebido a modo de espacio. El significado de un libro como límite, un punto de delimitación y demarcación por un lado, y por el otro, el significado del libro como espacio, infinitamente imaginable y expansible, explorado como dos aspectos de la paradójica naturaleza del libro.

En este tipo de obras la forma pasa a ser una explotación de los significados de producción. Muchos Libros-Arte incluyen

⁴⁸ A lo largo de este capítulo nos remitiremos asiduamente a la obra de Keith A. Smith, como artista y como investigador sobre cuestiones teóricas,

aspectos de su actitud, atribuyendo al concepto del libro la grabación de su propia manera de hacerse y, de alguna manera, envolver al artista en la impresión final.

estéticas y técnicas del libro.

3.2.- EL TEXTO

La idea del libro como texto nos es familiar desde las novelas hasta los libros de cocina, desde los manuales de instrucciones a los libros de leyes,... En los Libros-Arte la apariencia del texto es maleable y está sujeto a la manipulación a través de los significados formales. Como en el caso de las imágenes, los sistemas de producción son muy variados: caligrafía, escritura a mano, plantillas, tampones de goma, tipografía, tipografía por ordenador o fotográfica, etc. Son todas formas posibles de incluir texto en la página. Incluso, a veces, haciendo uso de métodos de reproducción generalmente reservados a las imágenes plásticas, las múltiples formas de escribir son inventadas, y de esta manera el texto está más cercano al campo de las imágenes que al de las letras.

Para establecer un punto de distinción, podemos afirmar que hay Libros-Arte que **usan el lenguaje** y Libros-Arte que están **realmente escritos**. No hay una jerarquía moral o estética entre ellos, pero tienen un "sentimiento" diferente respecto al lenguaje. En el primer grupo, el lenguaje tiene una "normalidad", es familiar y consciente; y tiende a ser instrumental y prosaico, más que poético. En el segundo grupo, el lenguaje se precia por sus cualidades materiales y lingüísticas. En estas obras, los aspectos sonoros del lenguaje como el ritmo, los íctus, el cronometraje; y los aspectos visuales como el tamaño, el color, la textura,... son tratados como parte de su esencia.

Según la relación que se establece entre el libro y el texto podemos distinguir las clasificaciones que trataremos en este apartado. Textos Inventados, Poesía Concreta, Poesía *Trouvé*, Poesía Visual, Libros Preexistentes e Hipertexto.

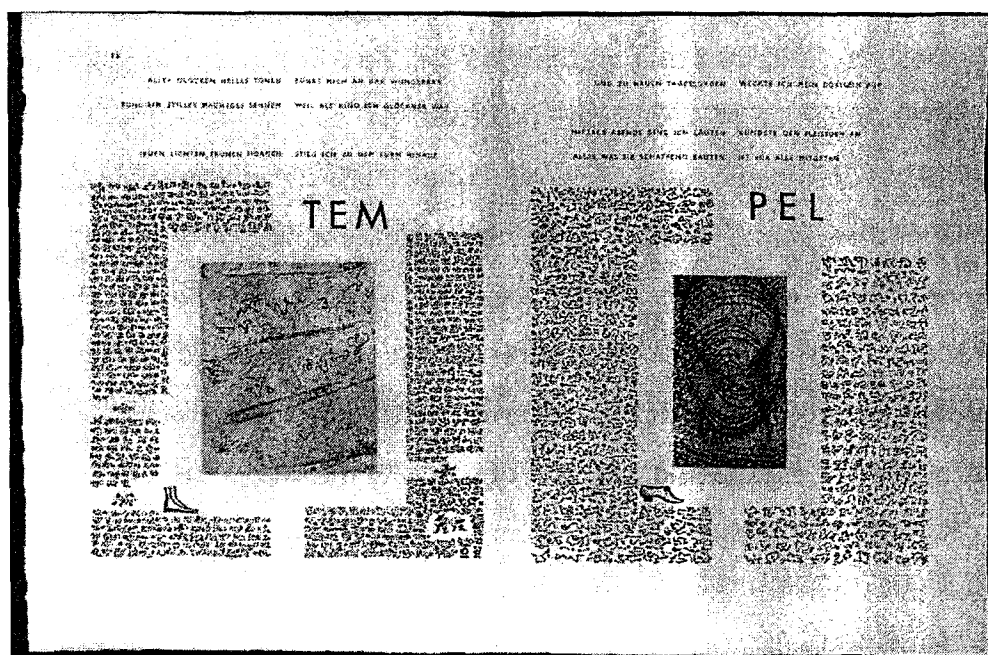
3.2.1.- TEXTOS INVENTADOS

Los textos inventados poseen un alto potencial sugestivo para los artistas. Los signos están imbuidos con significados pero parecen pertenecer a una esfera secreta que cargan estos signos inventados de poder y valor. Uno es atraído por esas formas curiosas con un intenso deseo de descifrarlos, decodificarlos, y darles un contenido elusivo. Pero, no todas las obras que usan textos, idiomas o lenguajes inventados tienen una lealtad o un significado oculto; humor, parodia y absurdo, a menudo, son componentes de los escritos inventados utilizados como prácticas serias o arcanas.

Una de las investigaciones más completas de las relaciones entre el libro y la escritura es *65 Maximiliana, ou l'exercice illégal* (41 Degrees, 1964). Un libro en el que la escritura es explorada como un medio gráfico (incluso cosmográfico). Fue el resultado de la colaboración entre Max Ernst e Iliazd⁴⁹ (fig. 17). De acuerdo con su formato y producción, esta obra puede considerarse un *Livre d'Artiste*, pero el papel que Iliazd ocupa como editor y el papel que Max Ernst ocupa como autor-artista sitúa esta obra en una zona peculiar entre ese

⁴⁹ El editor Iliia Zdanevitch, conocido como Iliazd (Tiflis, Georgia, 1894-1975), diseñó y produjo una gran cantidad de libros. Para Iliazd el objetivo del libro radicaba en "revisar los valores humanos", este tipo de postulados avalan la clasificación de sus libros de entre los Libros Ilustrados y *Livres d'Artiste* modernos. Estuvo muy relacionado con el movimiento Futurista italiano y ruso; y trabajó con artistas como Max Ernst, Henri Matisse, Joan Miró, Pablo Picasso,... Se tratan otros aspectos de la obra de Iliazd en el capítulo 5.3.2.- FUTURISMO RUSO y otros aspectos de la obra de Max Ernst en el capítulo 5.7.- SURREALISMO.

género y el de los Libros de Artista⁵⁰. Los libros que producía Iliazd en su imprenta 41 Degrees eran siempre proyectos resultados de la colaboración entre artistas y autores, en ellos Iliazd asumía mucha responsabilidad en cada aspecto del diseño de la tipografía, composición, estructura, secuencia, y formato. En *Maximiliana* investigó el texto y asistió a su puesta a punto, impresión y encuadernación. Como todos los libros editados por Iliazd, en *65 Maximiliana ou l'exercice illégal* se descubre el análisis y meditación a que todos los detalles han sido sometidos.



17. Max Ernst e Iliazd, *65 Maximiliana, ou l'exercice illégal* (1964).

El texto de esta obra está tomado de un escrito astronómico del s. XIX de Guillaume Tempel, en el que da el nombre de *Maximiliana* a un nuevo cuerpo estelar descubierto.

⁵⁰ La diferencia entre *Livre d'Artiste* y Libro de Artista la hemos comentado ampliamente en los capítulos 2.2 y 2.3 respectivamente.

Iliasz usó esta referencia como punto de partida del proyecto en el que colaboró Max Ernst. Tempel, un astrónomo necesitado, escribió textos epigramáticos sobre su lucha por sostener su profesión sin soporte económico, un tema que encontró la simpatía de Iliasz por su pasión por los libros, la arquitectura de las iglesias Bizantinas y el ballet, actividades que nunca le supusieron una remuneración económica. *Maximiliana* es un verdadero catálogo de las posibilidades de la escritura inventada o no convencional, Iliasz tomó tipografías de muchas constelaciones y configuraciones para producir un efecto de fenómeno astronómico bajo observación. Alternando con estas páginas hay escritos elaboradísimos de Max Ernst que despiertan vitalidad e invención gráfica a través de sus líneas dinámicas, rizadas y complicadas para formar una hilera de signos parecidos a formas orgánicas (amebas, peces y reptiles), además de repetir los escritos hieráticos y jeroglíficos de culturas antiguas y exóticas. La lectura se efectúa de arriba a abajo y viceversa, de derecha a izquierda y de izquierda a derecha. Las palabras se entrecruzan, algunas letras sueltas figuran como constelaciones de esas láminas de escritura secreta. La amplitud del libro y la integridad estructural de sus partes en el todo, es un estudio de las funciones visuales del texto, desde las claras líneas mensuradas y formas espacializadas, hasta volver a los primeros orígenes de las invenciones gráficas de Ernst.

Entre la obra de Iliasz, otro ejemplo destacable en el que aboga por la investigación de nuevos lenguajes es *lidantYU fAram*

—*Le Dentu le Phare*— (1923)⁵¹. En ella, al igual que la mayoría de las obras del movimiento futurista ruso, se desarrolla en todo su esplendor las posibilidades de *Zaum*. Un lenguaje inventado, cuya principal característica es la sugestión y la inteligibilidad. Un lenguaje transracional — más allá de la razón—, que pretendía la unión de los lenguajes convencionales con la expresión de emociones y sensaciones a través de significados poéticos. Sugerente pero incodificable.

Otro modelo de textos inventados lo encontramos en los Letristas⁵², que no sólo estaban relacionados con la invención de una nueva forma de escritura jeroglífica, sino que hicieron de esta actividad el centro de su atención. Isou estaba convencido que estas innovaciones de los Letristas apuntaban el principio de una tercera fase de la comunicación escrita. Según Isou la historia de la escritura alfabética y la invención de la impresión habían marcado las dos mayores fases del lenguaje escrito. Las aproximaciones de los Letristas iban a inventar la tercera. Isou creía que el Letrismo interrogaba las formas de las letras como unidades fundamentales de comunicación, quería ver destruir y pulverizar el lenguaje y entonces reinventarlo a través de sus experimentos. Nuevas formas y nuevas letras formarían la base de un lenguaje escrito entero y original. Los aliados más cercanos de Isou en esta empresa fueron los dos primeros artistas que se unieron al movimiento, Maurice Lemaitre y Gabriel Pomerand. Ambos produjeron libros que cumplían lo que Isou pedía a la

⁵¹ Ver comentario de esta obra en 5.3.2.- FUTURISMO RUSO.

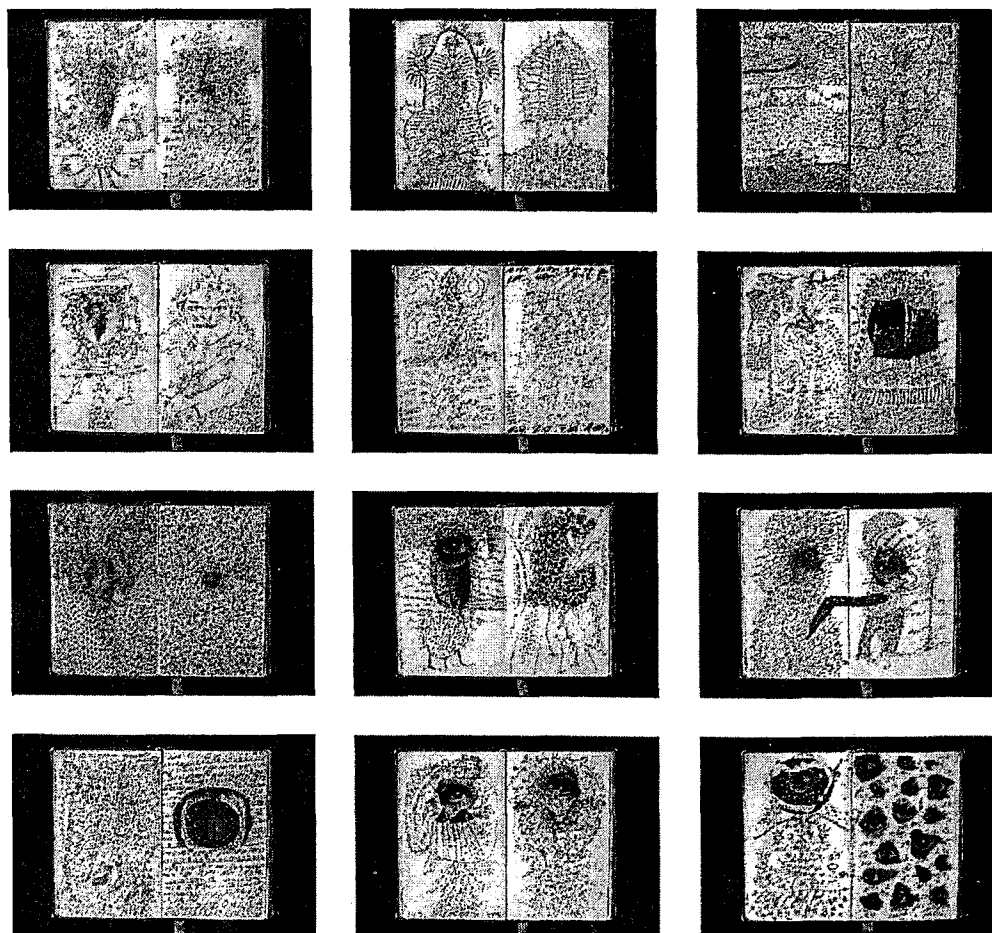
⁵² El grupo Internacional Letrista se originó en París en 1945 por el rumano Isidore Isou. Sobre los Libros-Arte de este grupo de vanguardia ver el capítulo 6.1.3.- LETRISMO.

“hipergrafía” del Letrismo. Pomerand hizo el innovador *St. Ghetto des Prets* un libro de 1950 y Lemaitre creó *Roman Hypergraphique* en el mismo año. Existen otras muchas obras Letristas de los invitados y seguidores de Isou, aunque en las últimas obras hay un amaneramiento progresivo. La reinención del lenguaje como replanteamiento del orden social, político y cultural, significaba, en resumen, inventar un nuevo mundo, lo que ya había sido el principio histórico de las primeras vanguardias del s. XX.

En las producciones Letristas abundaban los jeroglíficos, aparecían fotografías, objetos cotidianos, pantallas de cine, todos los materiales asociados con las bellas artes,... Aunque el Letrismo es un grupo reducido, minoritario y casi desconocido todavía, no dejan de tener su importancia en la historia de las relaciones entre arte y escritura.

En nuestro país el artista catalán Zush (1946) (fig. 18), en 1968 decepcionado de lo que los Estados existentes podían ofrecerle creó el Estado Mental Evrugo —*Evrugo Mental State*—. Éste comportaba un nuevo territorio, habitantes, bandera, moneda y, por supuesto, un nuevo idioma y alfabeto —*asura*—. El alfabeto *asura* se ha ido sofisticando, si bien la relación con el castellano es evidente, las primeras formas son cuadrados, triángulos y círculos, figuras elementales que se remontan a la elemental geometría que el mismo Paul Klee utilizó como fundamentos para su teoría estética. Progresivamente los signos de Zush han ganado en riqueza formal y desarrollado opacidad conceptual. Las letras no han variado, pero la firmeza del diseño de los rasgos han acentuado más las capacidades poéticas de la

línea como elemento compositivo dinamizador de sugerencias. El signo caligráfico aporta, en ocasiones reforzándolo, el componente literario narrativo en las imágenes. Éstas se sustentan en intrincadas tramas formales de tal modo que la combinación de la artimaña intencional, el desliz gozosamente asumido y la voluntad de dotar a la obra de elementos reconocibles y figurativos, aunque no transparentes, por construirse frecuentemente como "entes híbridos"⁵³. Son piezas excepcionales para calibrar el homenaje creativo que un artista puede rendir a un lenguaje inventado.



18. Zush, *The Green Book* (1972).

⁵³ LEBRERO, José. *Zush*. Barcelona, 1997.

3.2.2.- POESÍA CONCRETA

La Poesía Concreta⁵⁴ forma parte de los experimentos vanguardistas de los primeros años de la segunda mitad de nuestro siglo. Los artistas y autores que trabajan bajo los postulados de la Poesía Concreta toman la apariencia visual del lenguaje tanto en su forma como en sus principios estéticos. Mientras los Futuristas y los Dadaístas usaron gran variedad de tipografías y formatos para liberar el lenguaje poético de las constricciones de las convenciones literarias, en particular el sentido lineal del texto, los Poetas Concretos intentaron crear una unidad entre los aspectos visuales y verbales de la obra. El lenguaje y la apariencia de la página de los primeros experimentos de la vanguardia tenían una calidad fortuita y caótica (como ejemplos, recordemos las notas tipográficas de las obras de Dadaístas de Raoul Hausmann y Tristan Tzara). En contraste, la Poesía Concreta tendía a ser condensada e incluso reductora. Las formas de la Poesía Concreta eran variadas, pero unidas por el deseo del sentido literal del significado **concretizar** —incluir la complejidad verbal en un único material, es decir, la forma visual de la que no puede separarse—. En este sentido, los Poetas Concretos toman el concepto de materialidad más allá del lenguaje que el de los primeros experimentos, tratando de forjar los límites inseparables de significado y presentación a través de la forma visual.

⁵⁴ Sobre la Poesía Concreta como movimiento de vanguardia de los años cincuenta y Libros-Arte creados por los artistas de este movimiento ver el capítulo 6.1.2.- POESÍA CONCRETA.

Sin embargo, aunque muchas de las obras de estos poetas estaban coleccionadas en forma de libro, un número considerable de ellas están más relacionadas con la página que con el propio libro.

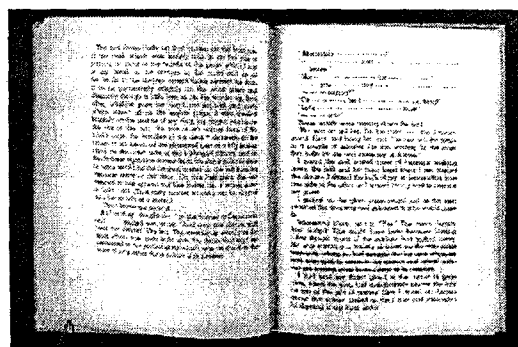
El poeta americano Richard Kostelanetz publicó muchas "obras concretas" en libros como *Visual Language* (Assembling Press, 1970) e *Illuminations* (Future Press, 1977). Kostelanetz caracterizó estas obras enfatizando la fragmentación del lenguaje y afirmó que su principal intención era la "eliminación de la sintaxis convencional". Estas dos colecciones de Kostelanetz contienen un sinnúmero de aproximaciones a la construcción del lenguaje a través de reductivos significados visuales.

Sweethearts (Somethig Else Press, 1968) de Emmett Williams tiene también un carácter fundamentalmente concreto, pero, a la vez, establece una relación con la forma del libro. Está compuesta con una sola palabra "sweethearts". A través de sucesivas manipulaciones de las letras de esta palabra, Williams estructura un texto secundario con sus disecciones. Página tras página revela las infinitas posibilidades de construcción y reconstrucción.

Steve McCaffery y B.P. Nichol tienen una relación mucho más compleja con el lenguaje en su obra *In England Now That Spring* (Aya Press, 1979). Cada uno de los poetas hizo una contribución individual al libro, que está compuesto por tres partes. La sección intermedia es una colaboración de los dos. Esta obra tiene más afinidades con las publicaciones literarias que

con los Libros-Arte, pero es importante la atención consciente que juega en la obra la estructura del libro como una extensión de su poética.

Una obra que hace de la forma del libro tema y vehículo para la exploración del lenguaje es *Word Rain* (Grossman Publishers, 1969) de Madeline Gins (fig. 19). El texto de Gins rompe con la narrativa tradicional del libro para proveer instrucciones de cómo leerlo, hace uso de todas las manipulaciones posibles de las letras en las páginas, a través de la línea, del blanco del papel, saturando la página de letras, poniendo una sola frase en medio de la página en blanco,... La imagen del lenguaje como una actividad atmosférica (llover) invocado por el título, se toma como una metáfora prevalente en una obra que se desliza continuamente desde el lenguaje literal al abstracto. Aunque el espacio interlineal se reserva en la mayoría de las páginas, la última página de este libro está densamente sobrepuesta como si se tratara de una gran tormenta de letras. El libro entero está compuesto por caracteres tipográficos y texto cuya variedad visual está concebida dentro de las convenciones más que a través de la reconstrucción o la transgresión.



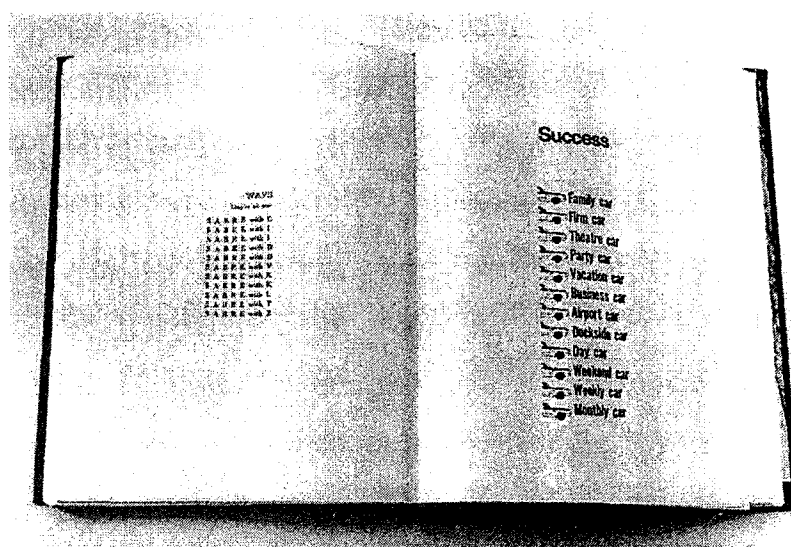
19. Madeline Gins, *Word Rain* (1969).

3.2.3.- POESÍA TROUVÉ

La Poesía *Trouvé* es, sin duda, una de las formas favorita de los escritores contemporáneos y creadores de Libros-Arte. Ambos pretenden recalcar la riqueza, ironía e idiosincrasia del lenguaje. Una de la mayores figuras en la síntesis de la Poesía *Trouvé* y la forma de libro la encontramos en Bern Porter. Los inicios de las obras de Porter surgen en 1950 con sus publicaciones de *Found Poems* (última edición por Something Else Press, 1972) (fig. 20). Peter Frank dijo sobre la escritura de Porter: "*Porter es al poema lo que Duchamp es al objeto de arte, un desacreditador del fetichismo de la obra de arte y ejemplar del artista como intercesor entre el fenómeno y el receptor*"⁵⁵. Porter utilizó una investigación no-literaria para su obra, aunque, a menudo, su técnica se basa en cortar y pegar fragmentos de lenguaje que se "encuentra" —*trouvé*—, lo que provoca un impacto tanto visual como semántico. Todos sus libros, desde *Found Poems* hasta *Book of Do's* (Dog Ear Press, 1982) o *Sweet End* (Dog Ear Press, 1989) son un compendio de obras "halladas", seleccionadas de acuerdo con un tema. El talento de Porter reside en su capacidad de manipular la secuencia y el cronometraje de las obras. No están en el libro de manera fortuita, sino que dan a sus páginas una progresión textual y unas relaciones gráficas a través de los matices.

Una obra altamente sintética e intensamente relacionada con la Poesía *Trouvé* es el libro de Emily McVarish, *Being, the*

letters/the parts of speech/The Psychopathology of Everyday Life (1990). Es una novela epistolar que hace recuento de las dificultades de una “primera persona” en un intento desesperado, deseoso y frustrado por comunicarse con una “segunda persona”. Este drama de personajes gramaticales está sintetizado por un texto y por *The Psychopathology of Everyday Life* de Sigmund Freud. Las cartas que intercambian están colocadas en sobres, que encuadrados forman las páginas del libro. McVarish corta y recorta el texto y la forma física del libro le permite especular con las distintas sensibilidades estéticas. El lector ha de ir descubriendo el secretismo que se encuentra en cada una de las cartas y de esta manera se va “hallando” poco a poco el significado de la obra.



20. Bern Porter, *Found Poems* (1972).

⁵⁵ FRANK, Peter. *An Annotated Bibliography*. Nueva York, 1983: p. 42.

3.2.4.- POESÍA VISUAL

Los precedentes para usar la página como espacio o como marco pictórico en el que los elementos verbales toman algunas de las cualidades de la imagen visual se pueden ver en la obra de Filippo Tommaso Marinetti⁵⁶. Artistas y poetas dadaístas y futuristas realizaron numerosos experimentos tipográficos, pero sólo en unas cuantas páginas de sus libros hicieron uso de la página como una imagen pictórica. Las "*palabras en libertad*" de Marinetti tomaron la antigua tradición de los modelos de la poesía estableciendo una nueva relación con el lenguaje y los poetas vanguardistas. En su publicación *Les Mots en Liberté Futuristes* (Milán, 1919), Marinetti usó el campo de la página como una estructura para la distribución de elementos verbales de acuerdo con convenciones pictóricas —línea de horizonte y diagramas esquemáticos de relaciones espaciales—. Aprovechándose de ambas estructuras visuales y del valor lingüístico, dobló el potencial de la página, y se convirtió, a la vez, en una imagen y un poema.

A finales de la segunda mitad del s. XX hay algunos Poetas Concretos que han usado la forma visual del lenguaje para investigar las relaciones entre la imaginería verbal y visual. Sin embargo, existen algunos libros que se dirigen a éste como forma

⁵⁶ El poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti (1876-1914) fue el impulsor del movimiento Futurista italiano en 1909 cuando publicó en el diario de París *Le Figaro* un escrito intitolado *Le Futurisme* que sería el primer manifiesto del Futurismo. Los Libros-Arte de este movimiento vanguardista se tratarán detenidamente en el capítulo 5.3.1.- FUTURISMO ITALIANO.

y hacen uso de las páginas como campo. Aunque muchas obras son conscientes de los elementos estructurales de la página, muy pocas de éstas son pictóricas en su organización o referencia.



21. Keith Smith, *Snow Job Book* (1986).

La obra de Keith Smith ofrece una investigación sustanciosa del interesante uso del libro como forma lingüística, diferenciando aspectos de la representación del lenguaje en forma de libro. *Snow Job Book* (Smith, 1986) (fig. 21) fue uno de sus primeros experimentos con un ordenador Macintosh. La tipografía está llena de "denteos" —un efecto de las primeras impresoras electrónicas imposible de evitar al manipular el tamaño de las letras, la escala y las adaptaciones en el espacio—. Se inclina, gira, flota y acaba en una fusión total en un momento de desintegración. En *Overcast/Outcast* (Smith, 1986) Smith lleva todas estas manipulaciones un paso más allá. Mientras *Snow Job* es casi totalmente gráfico, *Outcast* desarrolla su dimensionalidad con sus materiales verbales. El tema del libro, la identidad homosexual en la cultura contemporánea, le sirve para mostrar las complejidades de disimular y ocultar, tanto en el tema como en la representación. Al respecto, Clive Phillpot se refiere a la

forma visual del lenguaje de esta manera: "*Porqué tanto escritas como impresas las palabras se alzan para el lenguaje hablado, es fácil no darse cuenta que leer es una actividad visual*"⁵⁷.

Queremos puntualizar otra de las acepciones de Poesía Visual. Aquella que habitualmente viene ejemplificada por la figura de nuestro Joan Brossa (1919-1998). Poeta y creador visual, uno de los fundadores del grupo catalán Dau al Set que bebió de las fuentes de Surrealismo. Su gusto por el cultivo de la asociación libre entre las palabras y las cosas le llevó a crear una serie de objetos poéticos en los que conjugaba la ironía con la crítica política. Sus poemas visuales o poemas-objeto responden a pequeñas instalaciones u objetos que crean un discurso poético espacial. Obviamente, no es este tipo de obras en las que se centra nuestro estudio y por ello no profundizaremos en dicha acepción. Respecto a los *Livres d'Artiste* realizados por Joan Brossa junto Antoni Tàpies nos remitimos al capítulo anterior **2.2.-LIVRE D'ARTISTE o LIVRE DE PEINTRE.**

⁵⁷ PHILLPOT, Clive. "Some Contemporary Artists and Their Books", en LIONS, Joan. *Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook*. Rochester, Nueva York, 1985: p. 119.

3.2.5.- LIBROS PREEXISTENTES

Un libro puede ser transformado, o partes de un trabajo pueden ser recortadas y usadas para hacer una nueva obra. Este puede ser un método de trabajo que permite invención e innovación. Trabajar con un libro preexistente no significa realizar una réplica de una forma convencional, pero tampoco es completamente un nuevo escenario sin el vocabulario de las formas existentes. El libro transformado es una intervención. Generalmente incluye actos de inserción, cortar fragmentos, borrar en la superficie de la página que ya está articulada,... Una agresividad, una violación de un texto existente que está relatado en un acto gentil para crear una nueva obra. En una obra transformada, la presencia del original puede ser reducida a casi nada, o estar tan fragmentada y reestructurada que llegue a ser irreconocible.

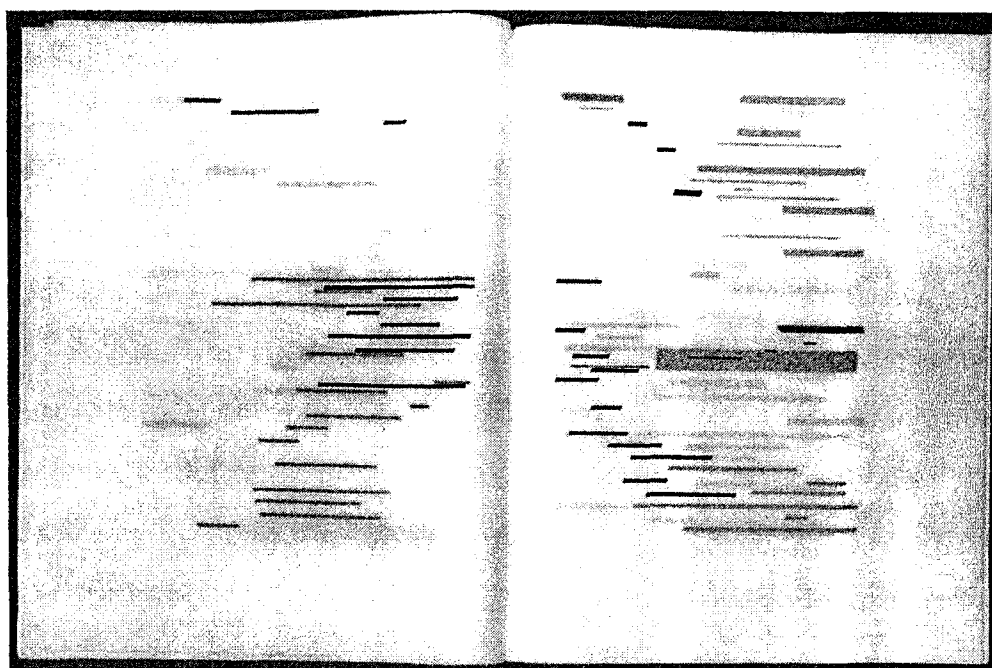
Mencionaremos algunos ejemplos, cuyo proyecto se basa en libros y textos preexistentes, para concretizar la gran oferta de posibilidades que los artistas han desarrollado:

Image and Appearance de Murray (Halifax, 1974) un tratado filosófico-crítico extraído de un libro cuyo título completo era *The Image and Appearance of the Human Body by Schilder*. El sistema de Murray es sencillo. El texto original aún está presente y aún se puede leer, mientras que el nuevo texto se lee en sentido contrario del original.

The Final Results of Psychoanalytic Treatment (Pyramid Art Centre, Nueva York, 1991) de Mary Lum es una nueva versión de la obra de Sigmund Freud. Las intervenciones son muy

sutiles: unas cuantas palabras resaltadas, un fragmento del texto alterado por el tono de la impresión,... la irregularidad del texto son síntomas neuróticos en los que nunca se encuentra su propia coherencia.

Claude Lothier en un libro único, *Le Chemins de la vie* de 1980, pinta con amplias bandas de color algunas partes del texto y construye nuevos sintagmas y una nueva narración sobre una preexistente.



22. Marcel Broodthaers, *Un Coup de Dés* (1969).

Pero, una de las obras ejemplares que toma como premisa la transformación conceptual de una obra anterior, es la versión de Marcel Broodthaers de la obra del poeta simbolista francés Stéphane Mallarmé *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira Le Hasard*⁵⁸

⁵⁸ Sobre las características y repercusiones del poema de Stéphane Mallarmé ver el capítulo 4.1.5.- MALLARMÉ— *Un Coup de Dés*. Y, sobre la versión de

(1914). Broodthaers ofrece un análisis conceptual del poema de Mallarmé después de casi un siglo. Broodthaers en su *Un Coup de Dés* (1969) (fig. 22) tomó la estructura y las propuestas de Mallarmé para dicho poema y lo presentó como una obra esquemática. ¿Dónde está el significado de esta obra?. Broodthaers reduce el poema a su estructura o, en otras palabras, eleva la estructura de la obra a un concepto tan valioso que se convierte en el epicentro de su estudio. La interpretación de la estructura es concreta, visible y casi táctil. Cada verso del poema de Mallarmé está sustituido por una línea negra, simple y geométrica. En la segunda de las tres versiones que realizó sobre este poema, utilizó papel traslúcido porque ello le permitía la suspensión espacial de las frases en las páginas. Bajo este prisma revisionista o apropiacionista sería difícil imaginar un tratamiento más sutil o uno más capaz de demostrar la esencia de la obra de Mallarmé.

Marcel Broodthaers de *Un Coup de Dés* y el conjunto de sus Libros-Arte ver el capítulo 6.3.3.- MARCEL BROODTHAERS.

3.2.6.- HIPERTEXTO

El término *hipertexto* fue encañado por Theodor H. Nelson hace más de treinta años. Designa una manera de escritura electrónica no secuencial, basada en una estructura arbórea que permite saltar de una unidad textual a otra a partir de unas partículas vinculadas. Su lectura óptima implica el uso de una pantalla interactiva. El grado de desarrollo tecnológico actual permite incorporar textos verbales, imágenes (fijas o en movimiento) y sonidos. El hipertexto se visualiza popularmente como una consecución de textos conectados por vínculos que ofrecen diversas opciones de navegación al lector. Son reversibles, se puede acceder por diversas entradas.

Una de las formas de manipulaciones electrónicas es el libro como Hipertexto⁵⁹. En el formato hipertexto los elementos de la línea del texto son puntos de acceso para otra área de otro texto base. Aunque cada sección individual debe desplegarse de manera lineal, la hilera del texto se enlaza dentro y fuera de cada una en una secuencia mutable. Una historia debe contarse desde múltiples puntos de vista, el lector debe acceder a uno o más de ellos. Algunos programas de hipertextos permiten al lector escribir en el texto, transformando su contenido, tema, estructura,... En

⁵⁹ Debido al tratamiento específico que el Hipertexto hace del texto, le hemos dedicado un apartado especial dentro de este capítulo, pero evidentemente los Libros Electrónicos son los que usan el hipertexto como sistema textual, por ello aconsejamos consultar los siguientes capítulos: 2.8.- LIBRO-ELECTRÓNICO, La Forma 3.3.8.- ELECTRÓNICOS, 6.5.- DÉCADA DE LOS 90, 6.5.1.- TENDENCIAS RECIENTES y 6.5.2.- TENDENCIAS RECIENTES EN NUESTRO PAÍS.

un sentido estricto, un hipertexto no es narrativo, desde el momento que es un juego posible de enlaces de textos en hilera, más que un solo texto. Al hipertexto puede accederse pasivamente, dejando la historia seguir un curso establecido por el escritor como si se desarrollara en la pantalla, o se activara por la expresión del lector de puntos de preferencia donde el argumento se forja. La actitud ante el hipertexto, cruda aunque posible, puede ser comparada a la de leer un periódico o una revista en el que hay múltiples historias, con difusas instrucciones de continuidad, moviendo al lector a través del desorden de los fragmentos. Inevitablemente uno lee a través de las columnas de lo impreso, más que simplemente seguir una sola historia, este es un montaje primitivo de los elementos de hipertexto. En el hipertexto estos montajes y conexiones están deliberadamente trabajados para hacer del texto entero una telaraña o red, relaciones unidas a través de esta red de trabajo, moviéndote por los hilos de conexión, bifurcaciones, o historias.

A causa de su disposición espacial, la lectura de hipertextos se convierte en una "lectura topográfica" de un "planisferio del conocimiento" hipertextual. El problema de orientarse dentro del "mapa (rizomático) de la semiosis" equivale al problema de quien lee un mapa sin conocer su propia ubicación dentro de él. Sin embargo, en el momento en el que la motivación de la lectura en Internet no está orientada pragmáticamente, sino estéticamente, nuestra ubicación dentro de la red pierde relevancia. Como decía Adorno la lectura estética quiere "*ver en las cosas más de lo que son*".

Esto parece constituir un elemento fundamental del concepto de la literatura en Internet: el lector tiene la libertad de crear por sí mismo el orden del discurso o de dejarse confundir por el desorden de los fragmentos. Condicionado por la ordenación espacial del texto, el lector puede liberarse de la "obligación de lo lineal", y la "selección comandada por el lector" se convierte, de esta manera, en programa. En lugar de un orden sintáctico —textual prescrito—, surge un orden asociativo que únicamente se establece durante y a través del acto de leer. De esta manera, el flujo de la lectura se verá interrumpido, en la medida en que el lector haga uso de su libertad de hacerse guiar desde el fragmento textual actual a otro distinto.

El escritor norte-americano Robert Coover habla de una nueva lineabilidad narrativa que depende de la elección del lector en el laberinto hipertextual y admite la introducción de nuevos elementos, nuevas estrategias o nuevos senderos por parte de los lectoescritores, siempre que se preserve el "seguimiento" de la historia y se huya de los anacronismos. Para conseguirlo, Robert Coover sugiere que, a lo mejor, los productores de hipertexto habrán de trabajar dos de los géneros literarios que no se basan en la secuencia causal: las variaciones sobre un tema y las enumeraciones, y se ha de evitar que la desaparición de cualquier elemento no provoque la inteligibilidad de toda la secuencia. Por ello, la elaboración de la ficción hipertextual se basa más en la repetición que en cualquier cadena causal, aunque el lector después asuma una creación de sentido particular basada en la secuencia lineal que compone su lectura. El usuario se convierte

en transeúnte de un texto discontinuo que se puede modificar con su lectura.



23. Heath Bunting, *Visitors Guide to London*-
<http://www.irational.org/heath/london> (1994-95).

El artista británico Heath Bunting (1966) elabora muchas de sus creaciones basándose en propuestas hipertextuales. Una muestra de ello es su obra *Visitors Guide To London* - <http://www.irational.org/heath/london> (1994-95) (fig. 23), una guía cibernética de Londres que ofrece recorridos turísticos poco convencionales de su ciudad natal. Determinadas palabras pueden “linkarse” y dan acceso a otros textos e imágenes. El tratamiento del texto, al igual que el de las imágenes, hacen posible múltiples circuitos de lectura. Tanto el texto como las imágenes se expanden a criterio del espectador, y el discurso siempre depende de las elecciones del lector. El “visitante” puede escoger la

dirección que desea tomar —Noroeste, Oeste, Suroeste, Este—, las calles por las que quiere pasar, el metro,... La obra de Heath Bunting se debate entre el arte del concepto y el activismo político, y por ello se autodenomina "*an-artivista*". Sus proyectos se caracterizan por ser altamente subversivos y las posibilidades que le brinda el hipertexto le permiten presentar gran cantidad de ideas y propuestas minimizando considerablemente tanto el tiempo como el espacio de "lectura".

Con los más recientes formatos de archivo de informaciones informáticas, el receptor puede entrar en el dispositivo textual a partir de cualquier punto, y seguir cualquier camino y volver a cualquier "dirección" ya recorrida. "*Todas las direcciones son equivalentes. El espectáculo se transforma en la exploración de un territorio, el viaje por un espacio de datos, (...) Nosotros nos desplazamos en un espacio de ideas, un mundo de pensamientos y de imágenes análogas a las que existe en el cerebro, y no en los proyectos de un urbanista*"⁶⁰.

La disponibilidad instantánea de todas las posibilidades articuladoras del texto verbo-audio-visual favorece un arte de la combinatoria, un arte *potencial*, en el cual, al contrario que con una obra "acabada", uno posee sólo sus elementos y sus leyes de permutación definidas por un algoritmo combinatorio. La "obra" ahora se realiza exclusivamente en el acto de la lectura. En cada uno de estos actos, ella asume una forma distinta, aunque en su límite esté inscrita en el potencial ofrecido por el algoritmo. Cada lectura es, en cierto sentido, la primera y la última. El texto verbo-audio-visual ya no es la marca de un sujeto (puesto que el

⁶⁰ VIOLLA, Bill. "Y aura-t-il copropriété dans l'espace des donnés", *Communications*, núm. 415, Enero 1989: p. 71.

sujeto que lo realiza es otro: el lector/usuario), en el cual el sujeto enunciativo sólo suministra el programa, y el sujeto actualizador realiza una parte de su potencial. Incluso se puede decir que la obra combinatoria redefine la distribución de los papeles en la escena de la escritura: los polos autor/lector, productor/receptor se intercambian de forma mucho más operativa. El texto permutable es la propia expresión de esa inversión de papeles, donde el lector recupera su papel fundamental como co-creador, contribuyendo decisivamente a la realización de la obra.

3.3.- LA FORMA

En un libro, la forma o estructura y la encuadernación no es lo mismo. Los métodos de encuadernación y sus convenciones engloban: selección de material, uniones o ensamblajes, coordinación de elementos,... un todo que "funcione". La amplitud estética de la encuadernación va desde lo funcional hasta lo decorativo, mínimo o excesivo. La estructura de un libro y su encuadernación están íntimamente relacionados, sin embargo, aquí nos centraremos en la forma, no en la mecánica, sino en la estructura del libro como un sistema organizado más que como un oficio de producción.

Sobre estos aspectos han tratado especialmente, y a los que nos vamos a remitir con cierta frecuencia a lo largo de este apartado, las investigaciones de Keith A. Smith, en las que ha conseguido integrar la estructura y la producción conceptualmente. Sus estudios *The Structure of the Visual Book*, *Text in the Book Format*, y *Non-Adhesive Bindings*⁶¹ son libros de investigación que aportan mucha información respecto al concepto de forma, de cómo hacer libros, encuadernarlos, etc.

No obstante, debemos remarcar que las propiedades del papel, tapas y encuadernación, pueden actuar en contra o a favor del libro. Resulta muy incómodo tener que luchar con un libro cuyas páginas han sido encuadernadas inintencionadamente

⁶¹ SMITH, Keith A. *Structure of the Visual Book*. Rochester, Nueva York, 1984, Tercera edición 1994. *Text in the Book Format*. Nueva York, 1989, Segunda edición 1995 y *Non-Adhesive Binding. Vol. I, II y III*. Rochester, Nueva York, 1995.

contra la veta, o cuyas páginas se caen a consecuencia de una encuadernación mal encolada, etc. Aunque el "oficio" no es un criterio absoluto para hacer libros, ignorar sus principios básicos estructurales puede determinar el fracaso de un libro, que de otra manera podría ser exitoso y atractivo.

Examinando la manera en que los artistas contemporáneos han interrogado la estructura del libro, es importante anotar la obvia, pero también profunda, reflexión que un libro debe ser concebido como un todo. El libro es una entidad para ser considerado en su totalidad, los libros más afortunados son aquellos que tienen en consideración las interrelaciones de los elementos formales y conceptuales, temáticos y materiales. Como en cualquier arte, no hay ninguna fórmula para coordinar las partes del libro. Hay artistas para los que los usos estructurales tienen prioridad. Por ejemplo, el mencionado Keith Smith cree que la filosofía de hacer un libro reside, ante todo, en resolver consideraciones estructurales, de esta manera la organización física y formal del libro se convierte, para él, en una área sustantiva de actividad y crítica. Smith no quiere decir con ello que el contenido del libro sea un elemento puramente incidental al servicio de la forma, pero será definitiva una buena estructura para un buen contenido. Sin embargo, artistas, como Dieter Roth⁶², realizan el libro a través de un proceso en el que la forma de producción y contenido son a menudo uno y la misma idea. Muchas de sus obras dependen de las secuencias y las permutaciones de un gesto formal a través de la repetición seriada.

Este apartado expone la variedad de formas que el Libro-Arte puede abarcar para ponerse al servicio de los propósitos o intenciones conceptuales del artista⁶³.

⁶² Ver capítulo 6.2.4.- DIETER ROTH, BRUCE NAUMAN Y DAN GRAHAM.

⁶³ Si bien no es nuestro objetivo mostrar los diferentes tipos de encuadernaciones, resulta inevitable la conexión que algunos de los puntos de este apartado tienen con los tipos de encuadernaciones existentes.

3.3.1.- CÓDEX

El libro es una compleja organización de elementos materiales y conceptuales. Aunque el libro puede tomar muchas otras formas, la más común, versátil y manipulada con más frecuencia es la forma códex. La forma códex o códice es aquella cuyas páginas están encuadernadas a lo largo de uno de sus extremos conformando el lomo como columna vertebral del libro. Esta es la definición que ofrece Keith Smith en su obra *Non-Adhesive Binding*⁶⁴. Y agrega que muchos encuadernadores no están de acuerdo con esta definición. Smith se refiere, con esta observación, a que la mayoría de encuadernadores consideran un códex o códice los libros manuscritos de cierta antigüedad y de importancia histórica o literaria, o aquellos anteriores a la invención de la imprenta. Nosotros adoptamos la definición de Keith Smith y tomaremos esta acepción de la Forma Códex con la intención de distinguir los Libros-Arte encuadernados de esta manera de otros tipos de estructuras, formas y encuadernaciones que veremos seguidamente.

El códice fue una invención posterior respecto otros soportes materiales de escritura tales como tablas de arcilla o corteza de árbol, porque dependía de algo delgado y flexible como el papel. Más tarde, con el papiro y las pieles, uniendo varios de ellos, surgió la forma rollo, pero las limitaciones de la forma rollo en papiro y piel eran obvias —la textura del material

⁶⁴ SMITH, *cit. supra.*, nota 61, Vol. I, Volumen I: p. 287.

limitaba el acceso al área desenrollada para ojearla, y ver el documento en conjunto era extremadamente difícil.

El papiro fue sustituido por el pergamino en el transcurso de los siglos III y IV, y con ello los manuscritos tomaron forma de códice. El papel se inventó en China a principios del s. II y III a. C. y gradualmente hizo su camino hacia el Oeste. En el s. VIII se manufacturaba y se usaba corrientemente en Oriente Medio y Egipto. Fue importado a Europa por los árabes en el s. VIII, y documentado en España desde el año 1147 aproximadamente. Durante la Edad Media y el Renacimiento la labor de los copistas nos dejó un gran legado de códices que no cesó hasta que la imprenta se asentó totalmente⁶⁵. Las hojas de los códices han ido variando en consecuencia a la evolución del papel⁶⁶. La composición del papel puede ser de múltiples y diferentes fibras y materiales: lino, cáñamo, algodón, yute, esparto, bambú, todo tipo de maderas, flores, arroz, fibras sintéticas,...

En los Libros-Arte de nuestro siglo han sido utilizados todos los materiales imaginables, desde ropa y metal hasta lana y páginas de vidrio, cortando o troquelando la página, jugando con las diferentes opacidades del material,... todo unido, frecuentemente, en forma de códex. Así como todo tipo de materiales para escribir: los tradicionales pigmentos de materiales

⁶⁵ Sobre la historia del libro y del papel consultar la obra ejemplar de McMURTRIE, Douglas Crawford. *The Book: The Story of Printing and Bookmaking*. Londres, 1962.

⁶⁶ A cerca de la historia y características del papel recomendamos las obras siguientes: McMURTRIE. "Paper and its Origins", en *op. cit.*: p. 61-75. DE LA LANDE, Mr. *Arte de Hacer Papel según se practica en Francia y Holanda, en la China y en Japón* (ed. facsímil de la de 1778). Madrid, 1968. DOIZY, Marie-Ange y Pascal Fulacher. *Papiers et moulins. Des origines à nos jours*. París,

orgánicos, sprays, leche, sangre,... En resumen, no hay reglas ni límites en el uso de materiales en los Libros-Arte y la permanencia o longevidad de éste puede ser extremadamente variable.

Aunque el códex es la forma dominante del libro y con buenas razones, ya que proporciona eficiencia y funcionalidad, hay otras formas que han encontrado su camino en el mundo de los Libros-Arte —obras poligonales, cajas, forma acordeón, rollos, estructuras inesperadas,...—. Para que determinadas obras se enmarquen bajo el concepto de Libro-Arte, más que bajo el concepto de objetos o esculturas que se parecen a libros o con la referencia de un libro, tienen que mantener alguna conexión con la idea del libro, como es la presentación del material con relación a una secuencia que de acceso a sus contenidos o ideas. Esta definición entre flexible o imprecisa y amplia o rica en torno a los libros que son un montón de fichas, de piezas sólidas, de material limitado,... desafía la caracterización de un Libro-Arte. De la uniforme e intencionada en un extremo, a la no-uniforme y anti-intencionada por el otro, el códex da definición a la estructura de muchos de los Libros-Arte. Mientras el códice puede simplemente usarse en todas sus convenciones, conveniencias y eficiencias, hay muchas formas en las que los artistas han expandido su vocabulario a través de la manipulación de sus características. Podemos encontrar muchas estructuras que son una variación de la forma códex, haciendo uso de las convenciones de uniformidad y secuencia intencionada.

1990. FERNÁNDEZ ZAPICO, José Manuel. *El papel y otros soportes de impresión*. Barcelona, 1994.

No nos detendremos en ninguna obra en concreto bajo esta forma ya que la mayoría de los Libros Ilustrados, *Livres d'Artiste* o *de Peintre* y muchos de los Libros de Artista —de todos ellos dimos algunos ejemplos en el capítulo anterior—, adoptan la forma códex, y, por otro lado, en capítulos posteriores mostraremos muchas otras piezas con esta estructura.

3.3.2.- ROLLO

La forma tipo Rollo se basa en una larga tira de papel que se enrolla sobre sí misma. Esta forma raramente ha sido utilizada por los artistas. Una notable excepción es la renombrada colaboración entre Sonia Delaunay y Blaise Cendrars. *La Prose du Transiberien* (1913) alcanza una dimensión de casi 2 metros y muestra un excelente contrapunto entre la plasticidad de los *pochoirs* de Sonia Delaunay y la poesía radical de Blaise Cendrars⁶⁷.

Otro ejemplo destacable es *Preview Review* (publicado en 1963) del grupo internacional Fluxus⁶⁸ (fig. 24). Esta obra incorpora un listado del comité editorial. Una larga y estrecha tira de papel satinado enrollado de forma muy ajustada. El anverso del rollo incluye partituras de eventos y fotografías documentales de la serie de festivales, todas colocadas en orden alfabético, escrupulosamente democrático, empezando con Eric Andersen para acabar con Emmett Williams. El reverso, encabezado por una composición tipográfica de la palabra *Fluxus*, continúa con una repetición de la oscura, y en cierto modo siniestra, definición de diccionario de dicha palabra, seguida de los detalles de obras disponibles y a la venta, a cargo de algunos miembros centrales del grupo.

⁶⁷ Las características de esta obra están comentadas en el capítulo 5.1.- CUBISMO.

Maciunas *In Memoriam to Adriano Olivetti* (1962), que consistía en la lectura de rollos de máquinas registradoras. Esta pieza se ofreció durante algunos conciertos Fluxus y el rollo *Preview Review* incluyó documentación fotográfica de ella. La idea de que hubiera lectores de rollo mirando fotos de otros lectores de rollos se adecuaba muy bien al endiablado humor de Maciunas. A un nivel más prosaico, podría haberse inspirado en la publicación de *Kalendar Rolle*, aparecido en Alemania en 1961, con un formato idéntico. Pese a todo, el rollo, subsiguientemente utilizado de un modo efectista en varias publicaciones Fluxus posteriores, incluyendo *Bean Rolls* (1963), de Alison Knowles y la totalidad del fallido paquete *Fluxpack 3*, fue considerado bastante eficaz como para volver a utilizarlo en la siguiente pieza propagandística de Fluxus, conocida como *Ekstra Bladet (Fluxus Newspaper Roll)*. Ligeramente más largo que *Preview Review*, era un *collage* plurilingüe y multidireccional de artículos y fotografías de la prensa europea. Aparte del severo recorte geométrico en zigzag del contorno de los diversos textos, manipulado para hacerlo encajar con el longilíneo rectángulo del rollo, nos muestra el sabor inconfundible de Fluxus, aunque más adelante fue sobreimpreso y utilizado como cartel para anunciar la entrada de Fluxus en Estados Unidos.

La exposición que tuvo lugar en París en 1985 **Livres d'Artistes-Livres Objects**⁶⁹, contaba con unas 200 obras y sólo tres de ellas eran en forma de rollo. Una de ellas era *Sefer Thora* de Sylvia El Harar-Lemberg, sobre ella la misma autora manifiesta que es una referencia específica a "*los objetos de la liturgia*

Judeo-Cristiana e Islámica que son la base de mi cultura...". Pero, a pesar del reducido número de artistas que utilizan esta forma, en virtud de este formato se ha de constatar que la lectura de estas obras es como un lento viaje entre líneas, en el que el lector se sumerge en la página sin principio ni final. Este es uno de los aspectos que podemos replicar a la forma códex, a menudo extremadamente dirigida.

⁶⁹ *Livres d'Artistes- Livres Objects. Artists' Books/Books Objects. París, 1985.*

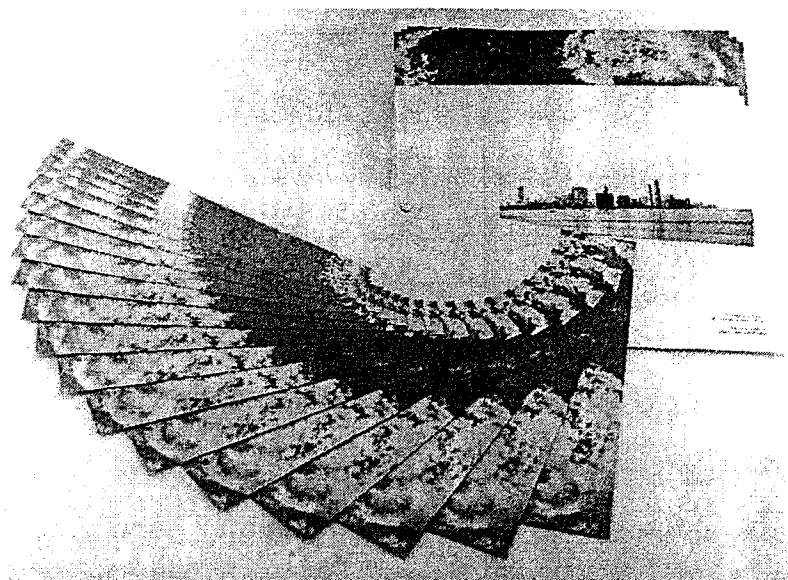
3.3.3.- PUNTO FIJO

La forma de Punto Fijo se basa en la unión de hojas sueltas por un único punto. Esta estructura dota de mucho movimiento y flexibilidad a la lectura de la imagen y del libro en general. La simplicidad de este tipo de encuadernación permite que el material y la forma de las páginas puedan ser muy variados, a gusto y criterio del artista, es decir, se pueden mezclar hojas de papeles diferentes, telas, materiales sintéticos, objetos que no sobrepasen un cierto volumen, materias orgánicas —cabellos, pieles,...—; y pueden adoptar formas diferentes en cada una de las páginas según la intención que se pretenda.

La artista y editora americana Joan Lyons, en su obra de 1975 *Untitled* usa un único tornillo para sujetar las páginas de la obra. La forma, tamaño y material, al igual que su material, cambia en cada una de las páginas. Todas las páginas juntas forman una curva que gradualmente hace pendiente. Cuando el libro está cerrado, se puede ver algún fragmento de cada página y gracias a sus diferentes tamaños la imagen de cada hoja se extiende y se completa con la hoja anterior y la posterior.

Conrad Gleber utilizó esta estructura en su obra *Chicago Skyline* (1977) (fig. 25). Múltiples hojas sujetas por una de sus esquinas mostraban el cielo nublado de un paisaje urbano. Esta obra goza de una gran elasticidad interna, ya que las hojas se despliegan a modo de baraja de cartas, de esta manera el espectador puede decidir ocultar o mostrar cuantas imágenes

deseo, abordando la imagen y la lectura espacial de muy diversas formas.



25. Conrad Gleber, *Chicago Skyline* (1977).

3.3.4.- ESTRUCTURA VENECIANA

La Estructura Veneciana y la estructura con un Punto Fijo son las formas tradicionales de los libros de las culturas de Asia e Indonesia. En la Estructura Veneciana las hojas están unidas por dos hilos que las atraviesan longitudinalmente. Estirando los extremos de los hilos el libro queda totalmente plegado y cerrado. La virtud de esta encuadernación es que toma la discreta unidad que la página adquiere en la forma códex y la adecua a un nuevo sintagma. Más que separar espacialmente, las páginas se conectan en relaciones de continuidad, su superficie funciona como parte de una imagen total. En este sentido es similar a la forma Rollo, pero a diferencia de esta última, generalmente, es una forma más manejable. El efecto es de reordenación de determinadas secuencias de una lectura lineal. Mientras en los códices hay un salto en cada apertura, los libros de Estructura Veneciana brindan la posibilidad de someter las páginas individuales en una gran imagen. En estos libros la página funciona como un segmento, estableciendo unas relaciones físicas de contigüidad visual y no sólo como posibilidad de contigüidad temática. Mientras la forma códex se describe como una continuidad con interrupciones continuadas, valga la redundancia, en la Estructura Veneciana se dan unas relaciones físicas similares a las escenas de una película, donde la experiencia visual está en relación con estas rupturas, aunque están enfatizadas o reprimidas bajo la ilusión de una imagen continua.

Uno de los pocos ejemplos que podemos encontrar de Libro-Arte con Estructura Veneciana es *Memory Loss* (1988) de Scott McCarney (fig. 26). Esta pieza está trabajada por ambos lados del papel, con gran variedad de colores y multitud de imágenes superpuestas. La saturación de elementos en la página maximiza la sensación de ruptura y fragmentación, por otra parte, muy apropiada para el tema del libro, que trata de mostrar el estado psicológico de una víctima de un accidente que padece amnesia. Esta aglomeración y abarrocamiento de la imagen aporta un clima de confusión al disponernos a “leerla”, la secuencia está basada en esta búsqueda de orden, simulando la búsqueda del amnésico por hallar el hilo conductor de su vida anterior.



26. Scott McCarney, *Memory Loss* (1988).

3.3.5.- ACORDEÓN

La forma Acordeón consiste en el pliegue de una hoja de acá para allá sobre sí misma y alternativamente, para crear las páginas. Se trata de una forma muy común en los Libros-Arte. Los libros acordeón tienen la ventaja de crear la semblanza de continuidad de la lectura en el espacio y a la vez poderse romper, según el criterio del espectador. Esto permite a la obra tener un movimiento ininterrumpido funcionando simultáneamente como un libro a cuyas páginas y aperturas pueden accederse en cualquier punto de la secuencia. El espacio continuo puede ser utilizado a imitación del espacio de las páginas de la forma códex o puede sobrepasar esos límites. El acordeón puede ser leído de izquierda a derecha o viceversa, sin linealidad particular. Los elementos gráficos de las hojas dirigen la mirada a través de la obra como si se tratara de un paisaje, interactuando sin las constricciones de las estructuras de la página que generalmente determinan la lectura.

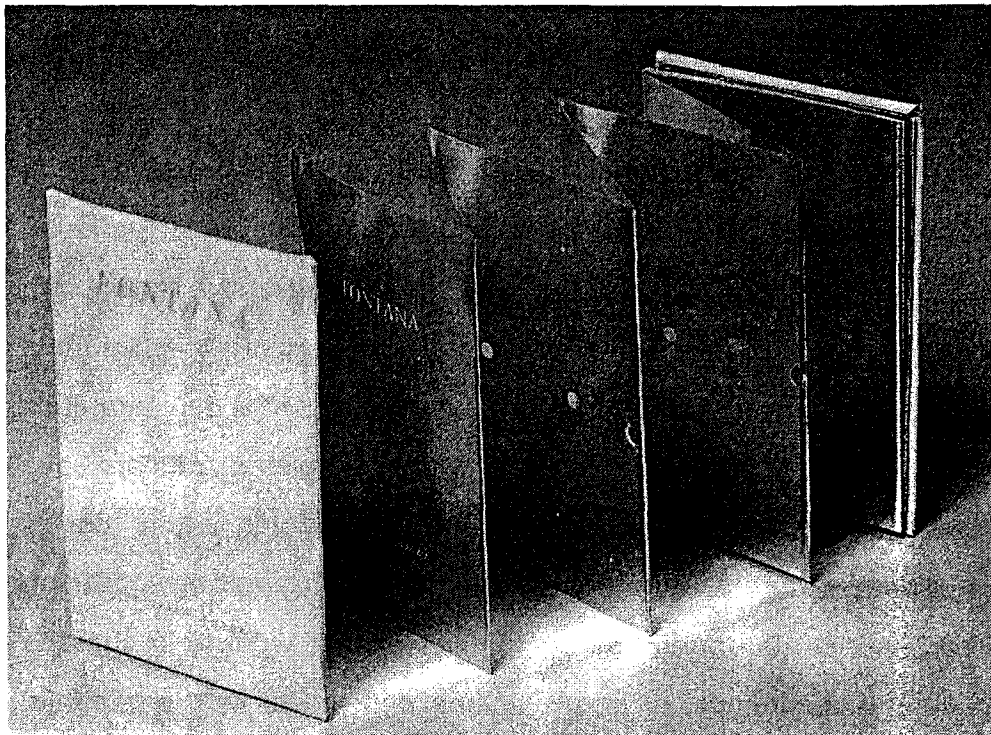
Sus adaptaciones con las formas anteriormente descritas son muy variadas. Podemos encontrar obras en forma de códex en la que cada página es en realidad un pequeño cuadernillo plegado en forma acordeón, obras con estructura veneciana tratándose de una única hoja de papel, diversos cuadernillos plegados en forma acordeón unidos por un punto fijo, una forma acordeón de la que surjan espacios interiores con hojas cosidas en forma códex, etc. Las posibilidades son infinitas y tan diversas como la inventiva de los artistas.

Keith Smith en su Libro-Arte *Swimmer* (1986) aprovecha las particularidades de la forma acordeón. Un texto continuo circula a través de la obra como un caminante lingüístico y lineal, mientras la imagen de un nadador desnudo flota y fluye por el espacio blanco vacío del papel. El movimiento del cuerpo recuerda un espacio líquido, sin trabas, ya que no está encuadrado por los extremos. El libro mantiene un diálogo interno básico, la tensión entre espacio e ilusión.

Otro ejemplo destacable es *Parallax* (Nexus Press, 1987) de Karen Chance, en la que también usa la forma acordeón. El título hace referencia a dos puntos de vista que condensan el tema del libro. Un hombre homosexual y un hombre heterosexual muy estricto se interseccionan en el curso de sus vidas diarias. El libro está estampado por ambos lados del papel, explotando y expandiendo el medio de impresión. Dibujos, colores y variedad de tonos para producir una obra cuya finalidad es la saturación. Como resultado, las ricas imágenes, en pequeñas secciones, funcionan como viñetas enmarcadas. A través de pequeñas ventanas cortadas en el papel, las actividades de los dos personajes están conectadas en la narración. Estos cortes funcionan en dos sentidos, el espectador mira primero a través de la perspectiva de uno de los personajes y luego, dando la vuelta a la obra, la secuencia se interrelaciona con la del otro personaje. La manipulación gráfica es tal, que estos dos espacios funcionan independientemente, enfatizando la dificultad de ver desde el otro punto de vista. Los dos lados del acordeón articulan una división social que puede cruzarse, y cuyos espacios de intersección

perforados son solo pequeñas interrupciones en un habitual modelo de pensamiento.

Finalmente, Lucio Fontana en su obra *Concetto spaziale* (1966) (fig. 27) nos presenta un espectáculo de luces y brillos. Una lámina de cobre doblada en forma acordeón y con algunos círculos troquelados en las "páginas" ofrecen un juego de luces y sombras, gracias al brillo del metal pulido, a la luz que se inserta por los pequeños orificios y a la sombra que proyecta la propia iluminación en las páginas contiguas.



27. Lucio Fontana, *Concetto spaziale* (1966).

3.3.6.- FORMAS COMPUESTAS

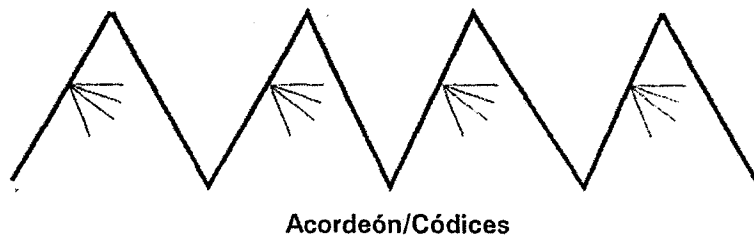
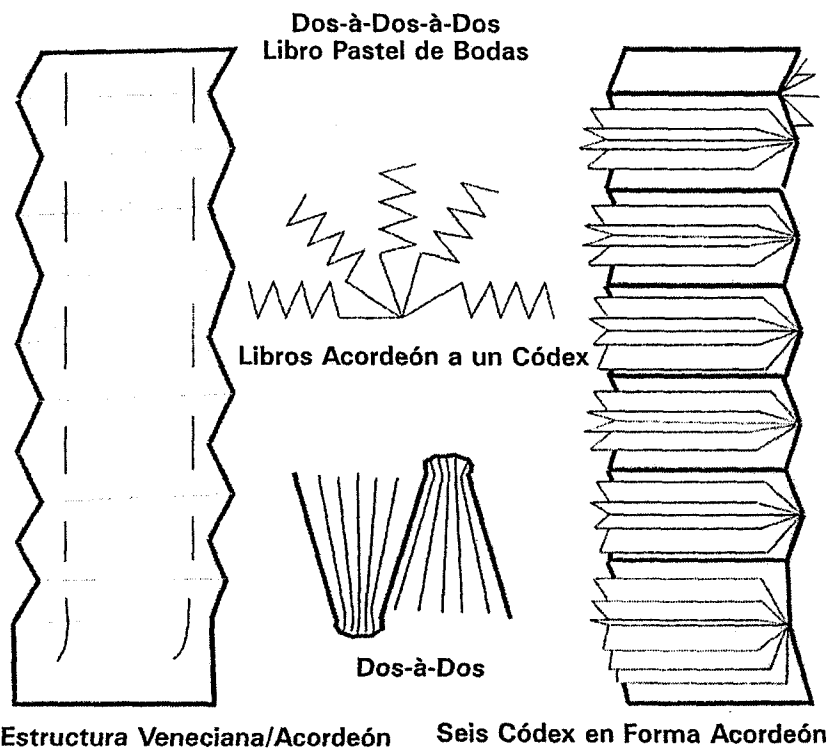
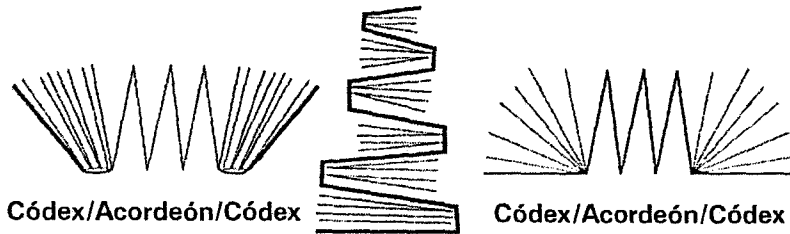
Como hemos apuntado en el apartado anterior las cinco formas o estructuras principales de libros —códex, rollo, punto fijo, estructura veneciana y acordeón— pueden combinarse entre ellas e incorporar en un mismo formato dos o más tipos de encuadernaciones creando Formas Compuestas (fig. 28).

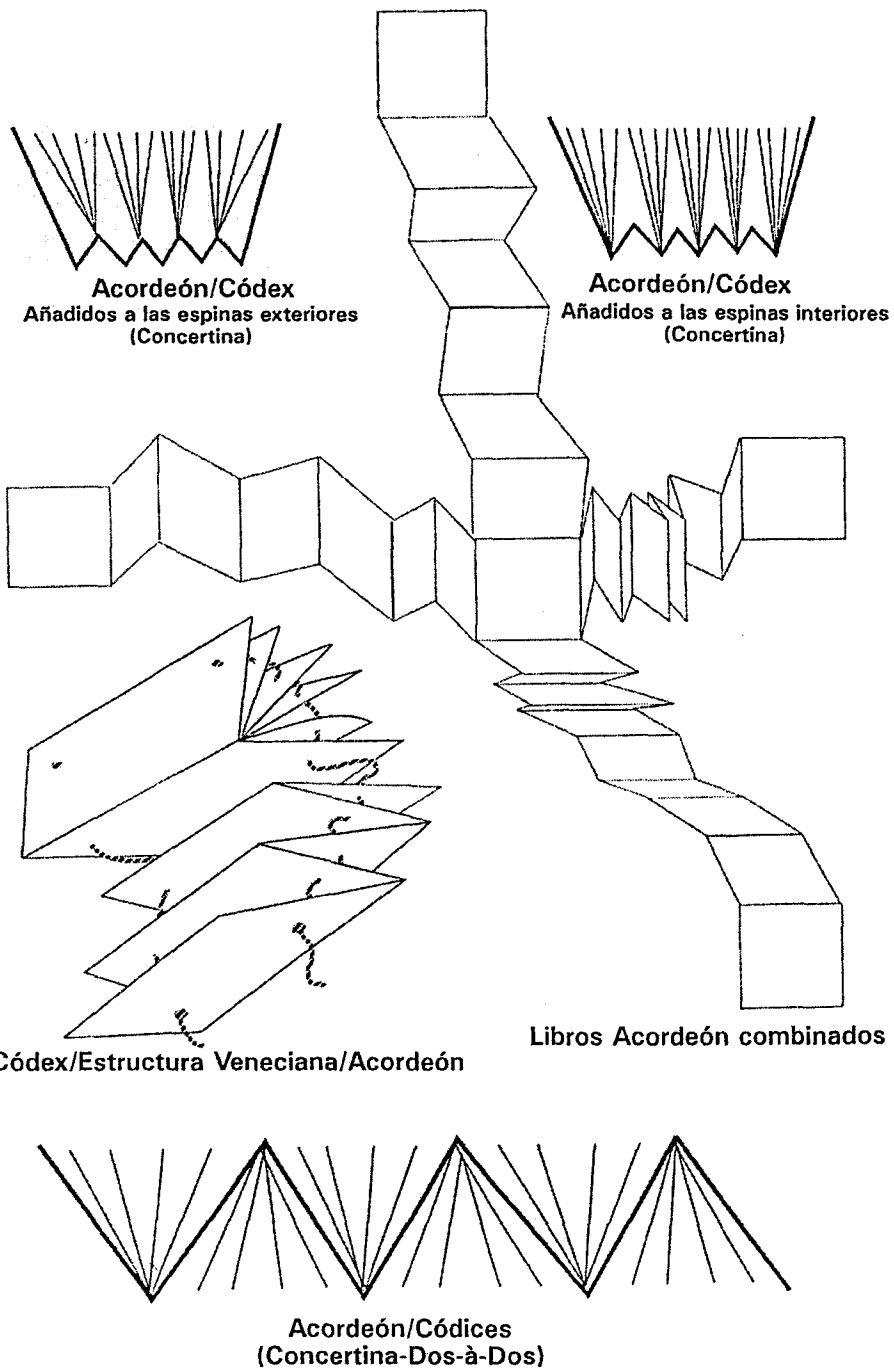
Los libros resultado de la combinación de diferentes formas tienen estructuras complejas que, a menudo, ofrecen permutaciones y variaciones en el ritmo de lectura, sin un único orden preestablecido, ya que existen o se proponen varios itinerarios posibles. Estas características invitan tanto al artista como al espectador a jugar con las infinitas posibilidades de la forma del libro.

De estas formas compuestas hay tres tipos que han alcanzado tal popularidad que merecen considerarse como formas singulares y distinguidas. La forma Gemela o “Dos-à-Dos”, la forma “French Doors” y la forma Concertina.

Antes de adentrarnos en su descripción hay que reseñar que en los tres casos se trata de otros formatos o estructuras, pero no se trata de nuevas o diferentes encuadernaciones a las explicadas anteriormente, ya que como tales formas compuestas se sirven de las encuadernaciones tradicionales para crear nuevas formas.

FORMAS COMPUESTAS





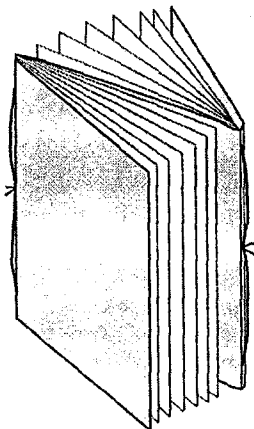
28. Estructuras de Formas Compuestas.

- GEMELA o "DOS-à-DOS"

Una de las formas compuestas más antigua es la que está constituida por un doble códice. Añadir un códice a otro códice. La forma Gemela o "Dos-à-Dos" (fig. 29) emplaza dos textos separados, con dos cosidos separados, aunque muy próximos entre sí, ya que comparten la cubierta trasera. Como están en direcciones opuestas no pueden leerse simultáneamente, porque mientras se lee uno de los códices, la cubierta frontal del segundo códice es temporalmente la cubierta trasera del primero.

Esta forma compuesta fue más común en siglos anteriores para tener dos volúmenes en un único ejemplar, como era el caso del Antiguo y Nuevo Testamento, la *Iliada* y la *Odisea*,... Pero, en el terreno de los Libros-Arte esta estructura, además de no ser muy frecuente, no encuentra destacables ejemplos.

El "Dos-à-Dos" es pues, una nueva forma o formato, pero no una nueva encuadernación, ya que su encuadernación no es otra que la propia de un códex.

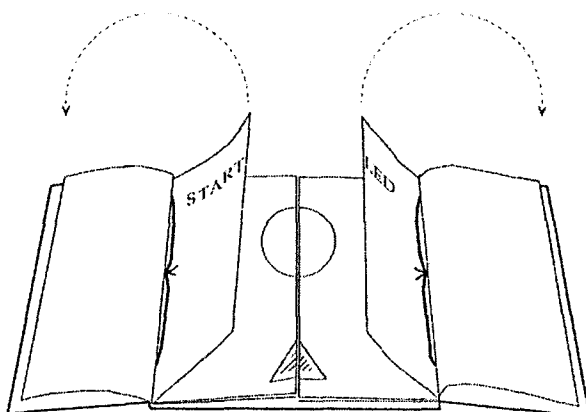


29. Forma Gemela o "Dos-à-Dos".

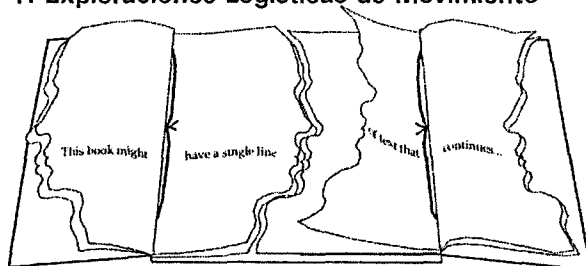
- "FRENCH DOORS"

La forma "French Doors" (fig. 30), al igual que la forma Gemela o "Dos-à-Dos", está constituida por un doble códice. Los códices están encuadernados por separado y tienen en común la cubierta trasera. Esta cubierta trasera es la suma del ancho de las dos cubiertas traseras de los dos códices, formando una sola, ya que ambos se encuentran en el mismo plano de lectura.

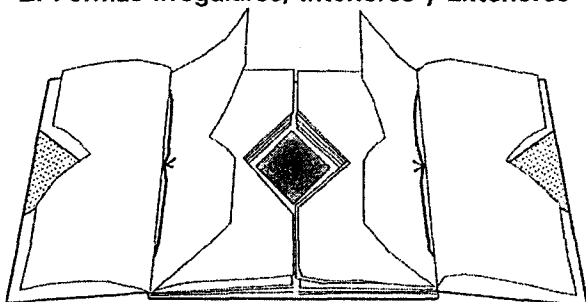
30. Diversas posibilidades estructurales de "French Doors".



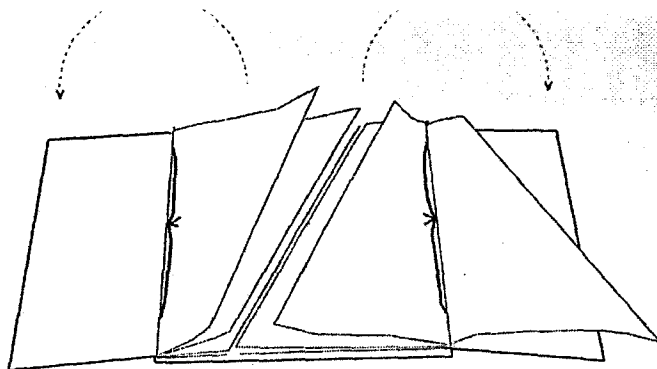
1. Exploraciones Logísticas de Movimiento



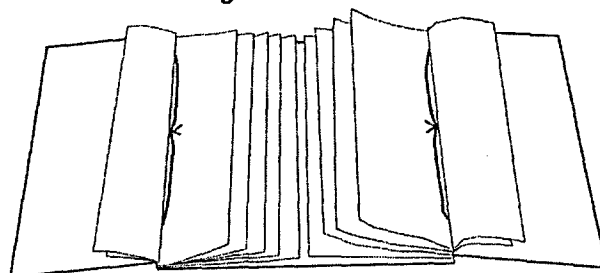
2. Formas Irregulares, Interiores y Exteriores



3. Variaciones de Formas Tangenciales



4. Huevo en Diagonal entre los dos Códices



5. Páginas de tamaños variados



6. Páginas Solapadas

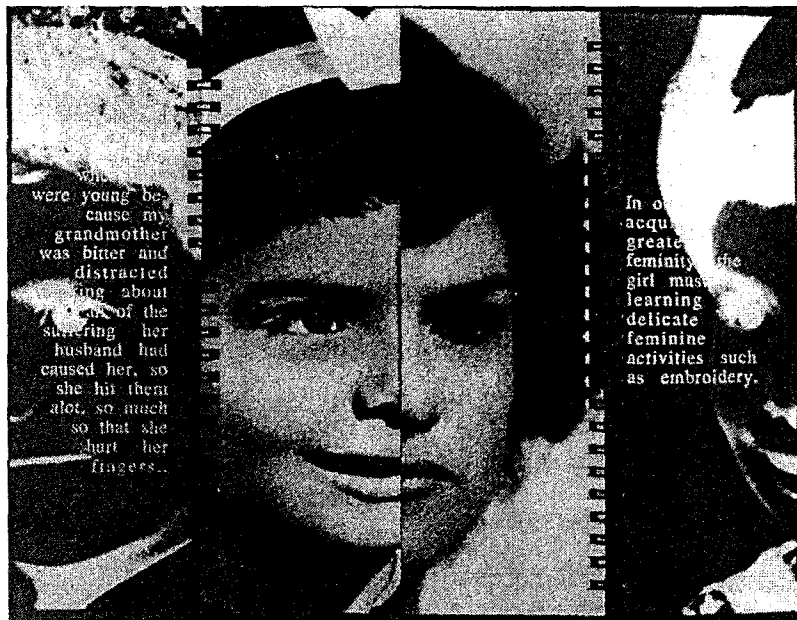
Un volumen tendrá el lomo en el extremo izquierdo y el otro en el extremo derecho. Al disponer de un espacio mucho mayor en el interior del libro, las páginas permiten infinitos juegos compositivos, como por ejemplo: que la lectura de cada volumen sea independiente, que las páginas del volumen izquierdo tengan su continuidad secuencial en el volumen derecho, formas que se completan entre ellas, troquelados en los extremos de las hojas creando otras nuevas en el interior, hojas con un corte en

diagonal, hojas de diferentes tamaños y materiales, hojas que se solapan, etc.

Ann Chamberlain en *Lourdes: A Love Story* (1989) y en *Family Album/Album Familiar* (1991) usa el formato “French Doors” siendo éste muy adecuado para dirigir el tema de la identidad y la familia. En su obra *Lourdes: A Love Story* usa una encuadernación espiral. Son imágenes de la protagonista, Lourdes Menéndez, desde su niñez hasta que es adulta. Girando la primera página combina la imagen de cuando tenía cinco años con la que tenía diez en un todo casi sintético. En la parte trasera de las páginas está el texto que, a diferencia de las imágenes, cuyas formas no son fáciles pero sí son reconocibles como unidad, los textos son irreconocibles. Hacen referencia a un libro, *The Psychology of Mexican* de R. Díaz-Guerrero y a una entrevista con Lourdes Menéndez. El psicólogo de los textos prescribe sumisión, matrimonio y maternidad como finalidades de la mujer mejicana, y en la entrevista se hace un repaso de la vida de Menéndez. La estructura en forma de “French Doors” favorece la exposición del tema: la división de la identidad de la conciencia individual femenina y las expectativas sociales de patrones de comportamiento.

Family Album (fig. 31) es sensiblemente más complicada, usa las páginas para representar un intercambio, una interpretación, de dos aspectos de la identidad de la familia —el maternal y el paternal— pero, como en *Lourdes: A Love Story*, la estructura bifurcada establece líneas y limitaciones de lo que

aborda y se convierte en significativa a través de lo formal además de los significados temáticos.



31. Ann Chamberlain, *Family Album/Album Familiar* (1991).

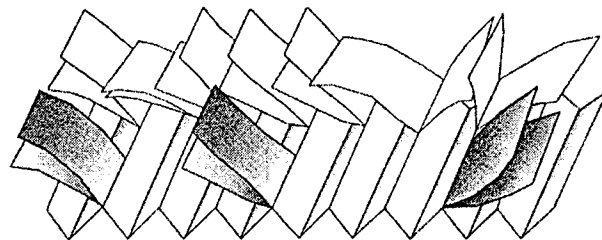
- CONCERTINA

De las formas compuestas la Concertina es una de las formas más usada por los artistas. Diferentes secciones (cada sección es un códice) están cosidas a una encuadernación cuyo lomo es un pliego acordeón. Cada sección es un cuadernillo que está cosido a los pliegos de acordeón, indistintamente en su parte interior o exterior, o incluso combinándolo, y el lomo puede estar fijo o aprovechar la movilidad del pliegue acordeón dejándolo suelto.

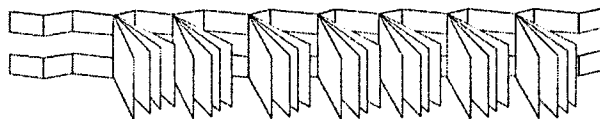
La forma Concertina permite a las páginas fijas de la forma códex tener más espacio. Las páginas están separadas

unas de otras por un plegado en el lomo a las que están cosidas, así pues se le da más atención a su autonomía como páginas. Su disposición permite, igual que en la forma códex, páginas troqueladas y otras subdivisiones u órdenes interiores. Abundan muchas variaciones en la forma y estructura Concertina, ésta ofrece muchas posibilidades compositivas en las tapas y en el lomo, con tiras de papel entrecruzadas, pestañas que crean alternancias cromáticas,... (fig. 32).

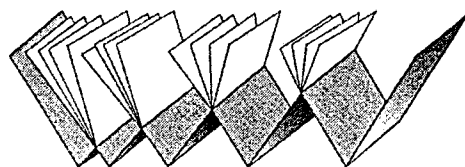
32. Diversas posibilidades estructurales de la Forma Concertina.



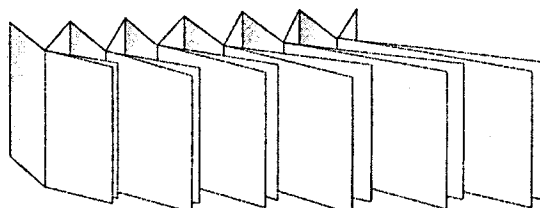
Varios pliegos en las mismas espigas de una Forma Concertina



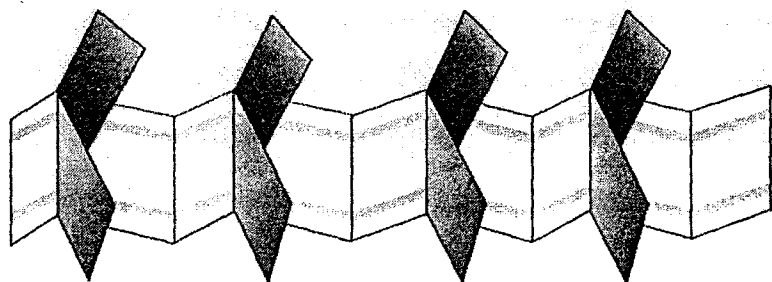
Pliegos añadidos a más de una de las espigas de la Forma Concertina



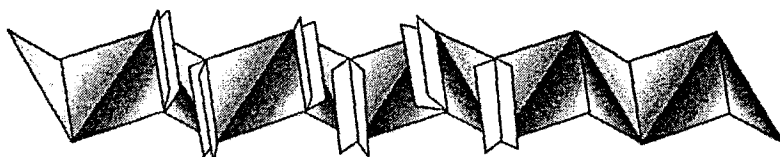
Variaciones inversamente proporcionales entre los pliegos y las espigas de la Forma Concertina



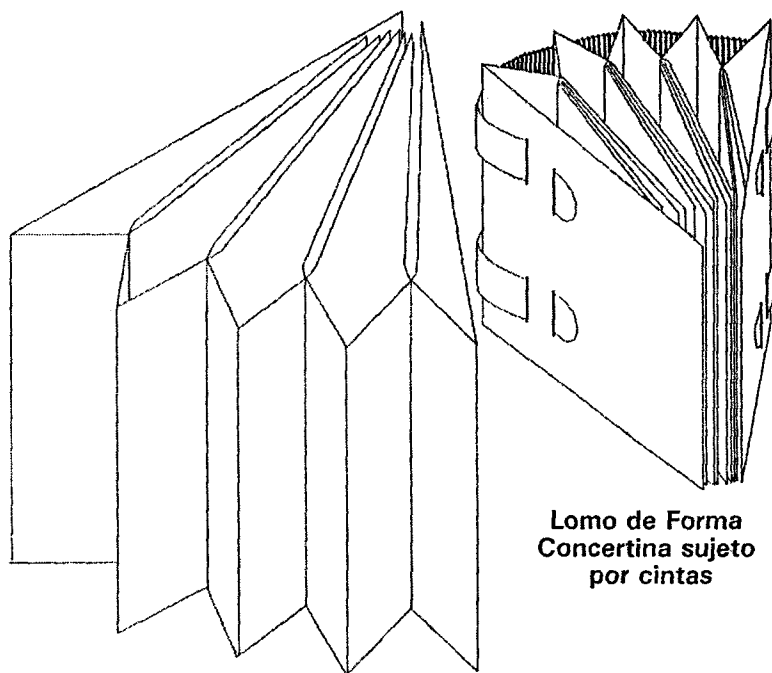
Pliegos de tamaños variados en una Forma Concertina



Varios pliegos en las mismas espinas de una Forma Concertina

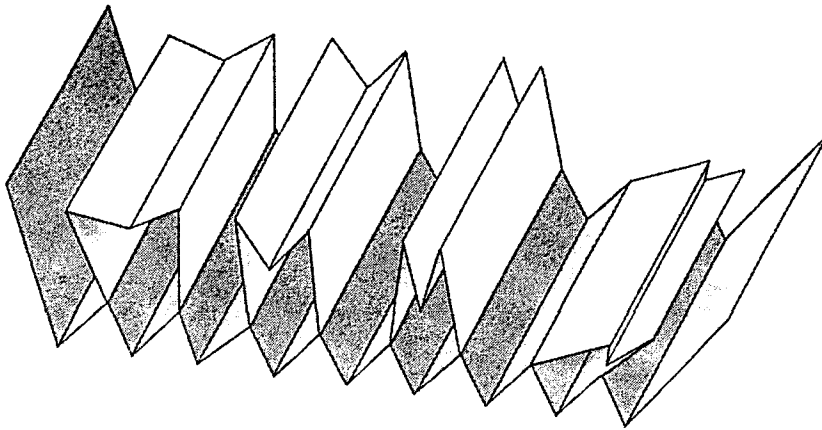


Combinación de dos Formas Concertinas.
Espinas unidas en un ángulo de 90°

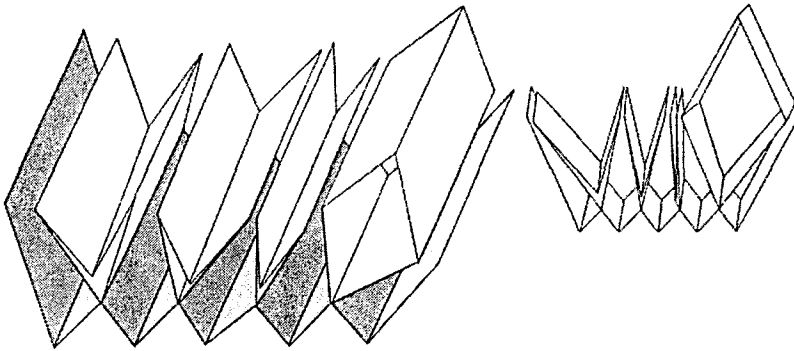


Lomo de Forma
Concertina sujeto
por cintas

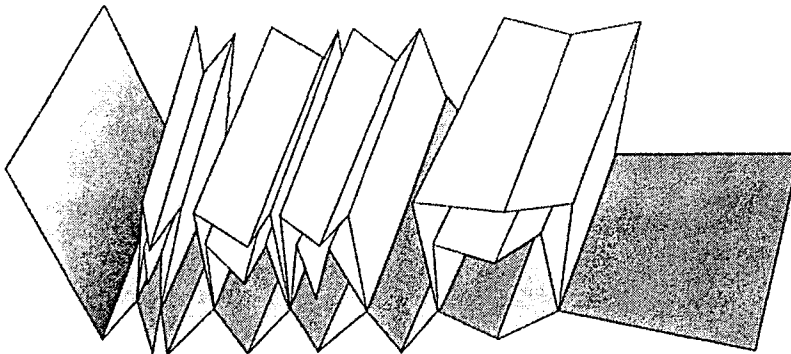
Lomo de Forma Concertina sin sujetar



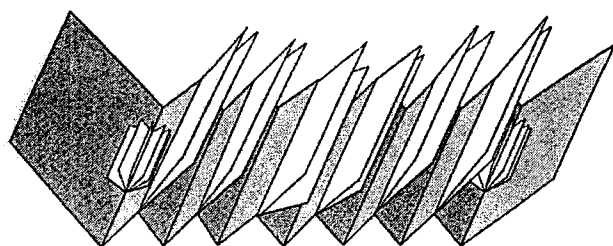
Pliegos de hojas cuyos extremos están sujetos a diferentes espinas exteriores



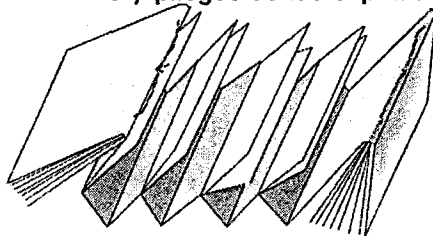
Folios manipulados añadidos al mismo pliegue y la misma espina exterior



Extendiendo la espina se revelan secciones traslúcidas interiores



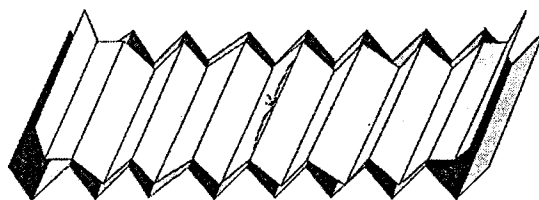
Forma Concertina que combina Códices en las cubiertas y pliegos de las espinas exteriores



Códices en las cubiertas para una Forma Concertina en su interior



Pliegos Acordeón en una Forma Concertina



Pliego Acordeón para una Forma Concertina

Charles Alexander de Chak Press usó la encuadernación concertina para un libro que era la colaboración entre dos poetas, Kit Robison y Lyn Benjinian, *Individuals* (1988), un diálogo, cada "página" es en su esencia dos páginas, la franja superior y la inferior, en las que el texto de los poetas está impreso. La articulación del diálogo se da en el intercambio de espacios, además de remarcas lingüísticas a través de las secuencias del libro.

3.3.7.- CAJAS

Otras obras que van más allá de la forma códice, rollo, punto fijo, etc. y, por supuesto, más allá del concepto de encuadernación, son las que toman la forma de caja u otra clase de poliedro. Algunos de ellos resultan ser contenedores de material como si de archivos se tratara⁷⁰. Otros, sin embargo, adoptan la forma caja como estructura imprescindible para el desarrollo de su discurso estético.

Este es el caso de *Tetrascroll*, una obra de Fuller producida con la colaboración de Tatyana Grossman en 1977 (ULAE Inc, St. Martin's Press). Es una construcción de 26 páginas que se pliegan en un tetraedro de 92 cm. con tres caras triangulares. Cada página tiene dibujo y texto, con un análisis y proyección de soluciones para problemas reales —razonados, realistas y holísticos—. La obra proclama su visión de un universo funcional y equilibrado. *Tetrascroll* puede ser desplegado, pero fue ingeniado para doblarse y unirse en una secuencia de sólidos. Fuller toma del libro como una serie de espacios en secuencias, un juego de relaciones de pensamientos en tridimensionalidad.

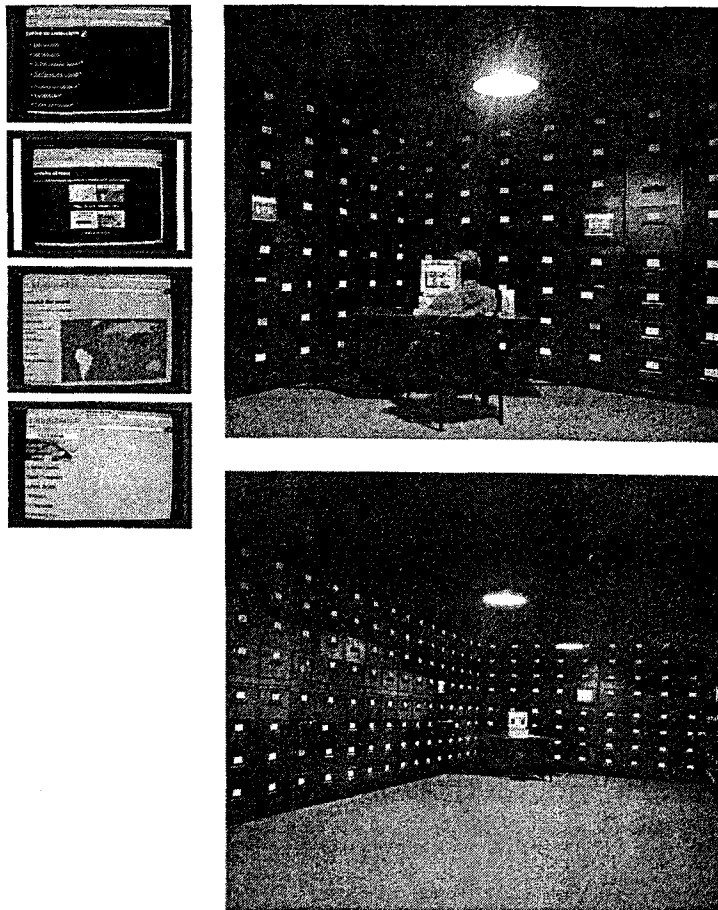
⁷⁰ Este aspecto de los Libros-Arte está tratado detalladamente en el capítulo 2.5.- LIBRO-OBJETO: 2.5.1.- COMO UN TODO, 2.5.2.- COLECCIÓN.

3.3.8.- ELECTRÓNICOS

Finalmente, ya que estamos considerando las múltiples estructuras que los libros pueden adoptar, debemos detenernos en los espacios electrónicos.

El libro como depósito de información o como archivo ha encontrado una vía que responde a las características convencionales de este tipo de libros. El concepto de archivo se adapta al medio electrónico porque el almacén digital puede contener montones de información e incluso ofrecer simulacros de documentos en la pantalla. La noción de archivo, al estar muy estructurada, es por un lado hierática y por el otro diagramática y accesible. Como un buen sistema de repostar, el archivo parece tener un orden para esto, y si uno imagina y elabora un diagrama en forma de árbol en el que una lógica de categorías y subcategorías se sigue con precisión y cuidado, entonces el archivo ofrece un significado organizado, por la información que contiene. Pero un archivo no necesita ser meramente una enciclopedia o un tratado de conocimientos, puede ser tan rico como un inventario de información personal o una base de datos de las películas de espías, un *voyeur* al acecho, etc. O una obra de arte, como realiza Antoni Muntadas (n. 1942) en su obra *File Room* (1994)⁷¹ (fig. 33) en la que conjuga las cualidades del archivo electrónico con su discurso estético.

⁷¹ Presentada en la exposición *Des/Aparicions*, en el Centre d'Art Santa Mònica. Barcelona, 1996. A cerca de otras obras de Antoni Muntadas ver el catálogo de la exposición *Muntadas City Museum*. Herblay, 1994.



33. Antoni Muntadas, *File Room* (1994).

Esta obra muestra, como en otras creaciones de Muntadas, la evidencia de la tergiversación de la información en los medios de comunicación. *File Room* se centra en el tema de la censura. Archivos electrónicos conectados a Internet permiten constatar al espectador que aún nos encontramos el camino vetado y prohibido al pretender adentrarnos en determinados terrenos de información. Ofrece al espectador/actor un archivo sobre la censura cultural y social desde los tiempos de la Grecia clásica, y permite al "visitante" contribuir en este archivo depositando en él sus propias experiencias. Esta obra de Muntadas puede considerarse una simbiosis entre Libro-

Instalación y Libro-Electrónico⁷², a la vez que ejemplifica que el espacio electrónico se adapta a la forma del libro en su acepción artística.

Si bien es cierto que algunas convenciones de la forma códex —organizaciones hieráticas o de información— encuentran su equivalente simulacral en el Libro-Electrónico, también es evidente que hay nuevos paradigmas y parámetros para las estructuras, los órdenes y la experimentación de los libros, debido a que la tecnología facilita nuevos patrones de pensamiento y creatividad. Si es así, las formas de los libros serán muy diferentes en un futuro, nuevas versiones de una vieja idea o unas radicalmente nuevas, está claro que los medios electrónicos y convencionales están forjando nuevos formatos y definiciones del libro tal y como lo conocemos. De hecho, la primera y desafiante propuesta de este nuevo formato ha aparecido recientemente en el ámbito comercial, el libro digital o E-Book. SoftBook (fig. 34), RocketBook y EveryBook⁷³ son las tres modalidades de libros digitales que existen en la actualidad. Son objetos parecidos al libro (no al ordenador), transportables y que pueden sostenerse en las manos, que se recargan en las librerías virtuales del ciberespacio y pueden almacenar hasta 100.000 páginas de texto, que una vez leídas se eliminan del libro digital y se carga nuevamente. La tecnología está servida y, seguramente, la creatividad de los artistas no se demorará mucho tiempo en aprehenderla.

⁷² Estos conceptos los hemos desarrollado en los capítulos 2.6.- LIBRO-INSTALACIÓN y 2.8.- LIBRO ELECTRÓNICO.

⁷³ <http://www.softbookpress.com> (SoftBook)
<http://www.nuvomedia.com> (RocketBook)



34. SoftBook, modelo de uno de los nuevos libros digitales.

El Libro Electrónico aporta una nueva noción, la del libro como campo, una matriz flotante de información no unida por diagramas jerárquicos o por los hilos de una historia. El camino de este paisaje debe ser imaginado como un modelo espacial/dimensional, aunque sea meramente una abstracción visual. Pero podemos imaginar una matriz tridimensional a lo largo de tres ejes coordinados —altura, anchura, profundidad— en el que los elementos están organizados fortuitamente o por afinidades, entonces el “lector” hojea mediante un movimiento a través del campo como si buceara. Tal proceso tiene poco que ver con los patrones convencionales de lectura o narrativa, y por lo tanto, funciona a través de un montaje libre. A pesar de certificar que existan Libros Electrónicos, esta última particularidad —el montaje libre— hace cuestionar en muchos

<http://www.everybk.com> (EveryBook)

casos que ciertas obras podamos incluirlas en el campo de los Libros-Arte, en lugar de englobarlas dentro del genérico Arte Electrónico. Aunque es cierto que las creaciones electrónicas son el paradigma del arte de final de nuestro siglo⁷⁴, ello representa la aceptación del arte de la hibridación y la mixtura de diferentes disciplinas como uno de los principios estéticos elementales de nuestra contemporaneidad.

⁷⁴ A cerca de estas características estéticas ver el capítulo 6.5.- DÉCADA DE LOS 90.

4.- PRECEDENTES INMEDIATOS DEL LIBRO-ARTE

4.- PRECEDENTES INMEDIATOS DEL LIBRO-ARTE

Tras el análisis exhaustivo de la terminología vinculada al Libro-Arte, que realizamos en el segundo capítulo, y el estudio de sus tres características esenciales —secuencia, texto y forma—, en el capítulo tercero, es imprescindible considerar aquellos PRECEDENTES INMEDIATOS DEL LIBRO-ARTE que proporcionaron las claves idóneas para que durante el siglo XX, el libro, como soporte artístico autónomo, llegara a su mayoría de edad.

Dos secciones conformarán este cuarto capítulo. Se desarrollará partiendo de ciertos nombres propios que con su obra han contribuido a la evolución y modernidad del Libro-Arte. Pero, aunque, por ser obras muy extensas, de su conjunto, hemos seleccionado sólo una pieza, aquella que por sus particularidades ha aportado alguno de los rasgos que han sido decisivos en la posterior configuración del Libro-Arte como lo entendemos hoy.

De esta manera, las *Carceri* (c. 1745) de Giovanni Battista Piranesi y los *Caprichos* (1799) de Francisco de Goya son las PRIMERAS APROXIMACIONES al concepto de serie. Ambos artistas son conscientes de estar creando un conjunto de estampas que pertenecen a un todo. No son grabados individuales, sino que se trata de una obra, así lo demuestran cuando las ponen a la venta, y consideran que el conjunto de estampas es inseparable, adquirir la obra es adquirir la totalidad de las estampas que forman la serie. Y la conciben en forma de

libro encuadernado, aunque a posteriori —hoy mismo— encontremos estas estampas solitarias.

William Blake, por su parte, da al libro una nueva magnitud, tanto técnica como conceptual. Como poeta-grabador, en su obra *Songs of Innocence and of Experience* (1794) fusiona ambas disciplinas. Mediante un experimental y novedoso uso del aguafuerte —basado en grabar la plancha de cobre a diferentes niveles y su posterior estampación en relieve y en hueco simultáneamente—, Blake consigue integrar en una única matriz texto e ilustración, llegando a resultados gráficos que aventuran los nuevos caminos que tomará el Libro Ilustrado.

Mientras que el ideario de William Morris quedó reflejado en la conferencia “The Ideal Book” que dictó en 1893, además, claro está, de los volúmenes realizados en su imprenta Kelmscott Press. En su conferencia reivindicaba los aspectos artesanales del libro, como son la utilización de un buen diseño tipográfico, el respeto a ciertas normas del maquetaje de la página —equilibrio entre los espacios de los márgenes— o la selección de materiales de calidad —el papel, las tintas,...—. Su objetivo era crear un libro cuya “arquitectura” fuera funcional y accesible al lector, en tanto que objeto de uso.

Y, finalmente, *Un Coup de Dés* (1895) de Stéphane Mallarmé concluirá esta primera sección. De la obra de Mallarmé se desprenden multitud de elementos significativos que detectaremos, más tarde, en la mayoría de movimientos de vanguardia de todo el siglo XX. Una insólita disposición de la palabra y del texto sobre la página, fragmentada y agrupada,

preservando e intercalando espacios blancos que potencian la entonación y el ritmo del poema. Reclama la plasticidad y sonoridad tipográfica, con lo que cautivará a los artistas cubistas, futuristas, dadaístas, surrealistas,... Por otra parte, la trascendencia conceptual de su obra amplía la participación del lector, con un marco de actuación sobre ella propio de la *performance* y del arte de acción de los años sesenta y setenta.

El segundo apartado está encabezado por Ambroise Vollard. Vollard inaugura una nueva dimensión de la figura del editor. Concibe el libro como el resultado interdisciplinar de la colaboración entre el poeta, el artista y el propio editor. Una unión cuyo resultado significará la génesis del *Livre d'Artise* moderno. Dos renombrados ejemplos de su labor son *Parallèlement* (1900) y *Le Chef-d'oeuvre Inconnu* (1931). El primero de ellos, con poemas de Paul Verlaine y litografías de Pierre Bonnard, fue el principio de una fecunda actividad entre el pintor y el editor. Además, *Parallèlement* supuso un cambio de dirección del Libro Ilustrado al *Livre d'Artiste*, gracias al protagonismo e independencia que las imágenes adquirirán, abandonando antiguos vínculos con el texto y creando de nuevos. De la misma manera, junto a Pablo Picasso también realizó numerosos libros, pero *Le Chef-d'oeuvre Inconnu* destaca por su brillante resultado.

Con estos referentes a las puertas del siglo XX, todo estaba acondicionado para la explosión creativa que el Libro-Arte iba a experimentar.

4.1.- PRIMERAS APROXIMACIONES

4.1.1.- PIRANESI — *Carceri*

Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) ¿grabador, arquitecto, arqueólogo?. Una figura difícil de clasificar a pesar de que el artista siempre se consideró "architetto veneziano". Según Enrique Lafuente Ferrari "*Si quisiéramos definir en una fórmula la esencia compleja del arte de Piranesi, podríamos decir que es la obra de un arquitecto con dotes de pintor que concentra su vocación en el grabado*"⁷⁵.

Posiblemente, de entre el conjunto de su obra, la serie de las *Carceri* son los grabados de Piranesi que más estudios han suscitado en toda la Historia del Grabado. En 1986, el catálogo de A. Robison⁷⁶ estableció definitivamente los dibujos preparatorios, las estampas en sus diversos estados y las diferentes ediciones de la misteriosa serie.

Y John Wilton-Ely en su estudio *The Mind and the Art of Giovanni Battista Piranesi* señala que "*La primera vez que aparecieron a mitad de 1740, las catorce estampas de Invenzioni Capric di Carceri representó una intensa obra privada, muy lejos*

⁷⁵ LAFUENTE FERRARI, Enrique. *Giovanni Battista Piranesi en la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1936: p. 22.

⁷⁶ ROBISON, A. *Piranesi. Early architectural fantasies. A catalogue raisonné of his etchings*. Chicago, 1986.

*de su tiempo en forma y contenido... Esta obra surgió de lo que fue un breve período de crisis creativa, proporcionando una salida a una imaginación arquitectónica frustrada*⁷⁷.

El conocimiento del grabado de Tiepolo, Canaletto y Marieschi, tras su viaje a Venecia, fue de suma importancia para la madurez técnica de sus grabados y el tratamiento de la arquitectura de las *Carceri*. Caracterizadas con contrastes tonales a la manera de la pintura veneciana, en oposición a la claridad y objetividad del grabado arquitectónico romano que Piranesi trabajaba hasta entonces en la capital italiana. Sin embargo, las *Carceri* también tienen ciertos precedentes dentro de su propia obra, como la estampa *Carcere oscura*, una fantasía arquitectónica de la *Prima Parte* (1743) —serie de doce grabados surgidos como liberación creativa de las “vedute” o recuerdos en forma de vistas topográficas o panorámicas de la ciudad de Roma, que Piranesi realizaba en aquel momento—, o bien en los cuatro aguafuertes titulados *Grotteschi*, en los que su estilo gráfico ya acusa la influencia de Tiepolo.

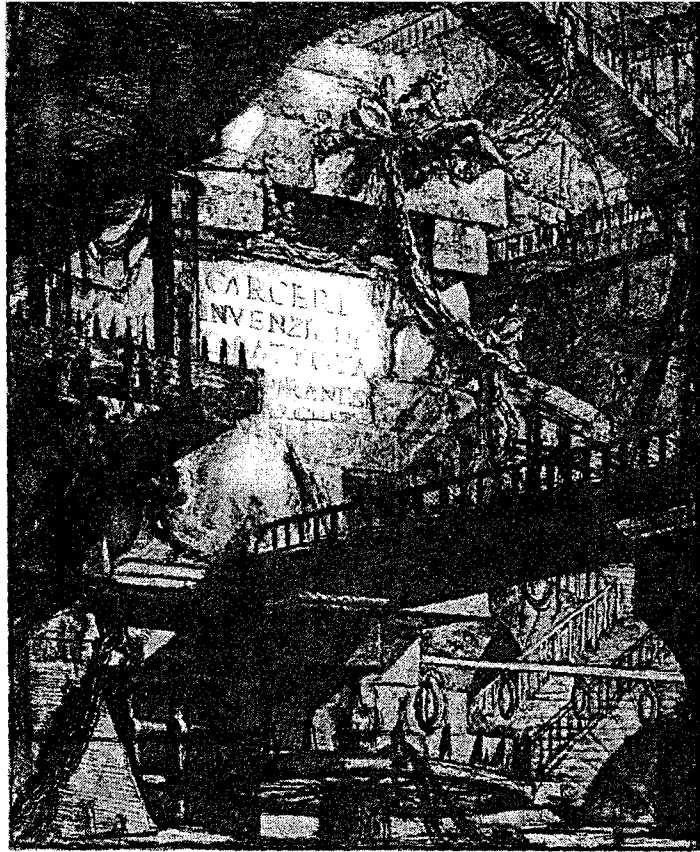
La primera edición de las *Carceri*, de la que se hicieron tres tirajes a cargo del editor Bouchard, suele datarse entre los años 1745 y 1750. Constaba de catorce estampas, apareciendo en el frontispicio de la portada la siguiente inscripción: *INVENZIONI CAPRIC(ciose) DI CARCERI ACQUAFORTE IN LUCE DA GIOVANI BUZARD IN ROMA MERCANTE AL CORSO* —el nombre del editor apareció corregido en el segundo tiraje—.

⁷⁷ WILTON-ELY, John. “The Fever of the Imagination”, en *The Mind and the Art of Giovanni Battista Piranesi*. Londres, 1988: p. 81.

Como indica su frontispicio, las *Carceri* eran esencialmente una serie de *caprici*. La palabra *caprici* ya había sido utilizada por otros grabadores para designar estampas o series de ellas que no pretendían reproducir hechos o sucesos reales, sino imaginaciones o variaciones sobre la realidad. Jaques Callot la había empleado para sus *Caprici di varie figure* (en los que pone de manifiesto la fantasía personal del artista) de 1617; y Tiepolo en los *Scherzi di Fantasia* de 1735-1740 y los *Vari Capricci* de 1749. Recordemos también que años más tarde a las *Carceri*, surgirán los *Caprichos* (1799) de Goya de los que hablaremos más adelante. En las lenguas romances “Capricci” significa obras espontáneas del humor, del antojo y de la fantasía, que no impone reglas ni límites a la imaginación del artista. En este sentido, las *Carceri* de Piranesi exponen una secuencia de invenciones y variaciones fantasiosas sobre un determinado tema —las cárceles—.

La segunda edición (1761-1778) constaba de dieciséis (añadió los números II y V). Se realizaron cuatro tirajes y fueron publicados por el propio Piranesi. Además, sustituyó el frontispicio de la portada por el siguiente: *CARCERI D'INVENZIONE DI G. BATTISTA PIRANESI ARCHIT(etto) VENE(ziano)* (fig. 35), figurando en la cárcel II la dirección del artista: “*a strada Felice, vicino Trinità de'Monti*”. Esta serie definitiva es la que en la actualidad conocemos como *Carceri d'Invenzione*⁷⁸.

⁷⁸ Existen cuatro ediciones póstumas realizadas: en 1778-1799 en Roma, en 1800-1809 en la Calcografía Piranesi de París, en 1835-1839 en los talleres Firmin-Didot de París y en 1839-1940 en la Calcografía de Roma.



35. Giovanni Battista Piranesi, Frontispicio de la segunda edición de las *Carceri* (1761-1778).

Sobre las mismas planchas Piranesi reelaboró sus trabajos y convirtió "*aquellas obras de juventud en composiciones ricas, llenas de espacio y de efectos de tono*" usando las palabras de Lafuente Ferrari⁷⁹. Formalmente, intensificó los contrastes tonales, introdujo nuevos elementos y detalles más explícitos, reforzó algunos de los ya existentes y, en ocasiones, eliminó partes de la plancha⁸⁰. Aumentó el dramatismo y la complejidad o

⁷⁹ LAFUENTE FERRARI, *cit. supra.*, nota 75.

⁸⁰ Henry Focillon compara y analiza los retoques de las planchas en su obra, *Giovanni Battista Piranesi, essai de catalogue raisonné de son oeuvre*. París, 1918 (nueva edición 1963).

ambigüedad espacial mediante nuevas estructuras que huían hacia el infinito.

Frecuentemente se ha recordado, ante las *Carceri*, la influencia recibida primero de los hermanos Valeriani y más tarde del gran escenógrafo Ferdinando Bibiena, que lo instruyeron en la disciplina del diseño escénico barroco. Sus arquitecturas sobre papel se han considerado, en ciertos estudios, impresionantes escenografías. Pero, las estructuras monumentales y de grandiosa escala de las cárceles de sus estampas distan mucho de la noción de un proyecto escenográfico.

Resulta muy sintomático que en el frontispicio de esta segunda edición se suprimiera el término "*Capric(ciose)*" y se reforzara el concepto de "*Invenzione*" de las *Carceri*. De esta manera, Piranesi eliminaba cualquier connotación ingeniosa u ocurrente que estas creaciones pudieran motivar y acentuaba el carácter visionario o de ficción de su proceso creativo, *invenzione*.

A pesar de que algunos de los dibujos⁸¹ conocidos de Piranesi presentan estudios más o menos en el estilo de las *Carceri*, sólo se parecían tres con directa relación a las láminas de la serie: un pequeño estudio para la número VIII, otro para la número XI y uno para la número XII, invertido respecto al aguafuerte. Sus dibujos, generalmente a pluma y lápiz sepia, se

⁸¹ Sobre sus dibujos consultar el libro de HIND, Arthur. *Giovanni Battista Piranesi. A Critical Study with a List of his Published Works and detailed Catalogues of the Prisons and the Views of Rome*. Londres, 1922 (reimpresa 1968): p. 19, 21-23.

caracterizan por ser rápidos e incompletos, a veces simples croquis en los que se aprecia la soltura y frescura de su ejecución. El tratamiento de estos dibujos preparatorios permite deducir la autonomía de sus aguafuertes, sin pretender ser una transcripción de aquello perfilado en el papel y dotando de completa libertad al proceso creativo del artista sobre la plancha.

Las *Carceri*, supusieron el uso radicalmente novedoso, por parte de Piranesi, del aguafuerte. El conocimiento de los procedimientos gráficos constituye una de las claves esenciales del éxito y la particularidad de su calcografía. H. Focillon y R. Pane⁸² han descrito ejemplarmente el proceso mediante el cual Piranesi alcanzó grados de intensidad expresiva, de dramatismo y de complejidad hasta entonces sin precedentes, a través de recursos técnicos como la mayor profundidad y diversidad de la mordida del ácido, la utilización de gran variedad de puntas, la dicción nerviosa y precisa de sus rayas,... asumiendo así nuevas potencialidades creativas.

En la segunda edición de las *Carceri* la incidencia del aguafuerte sobre la plancha se hace más profunda, aumentando los contrastes dramáticos de luz y sombra respecto a los trazos fluidos, rápidos y esbozados de aquella primera edición. Ello incrementa el carácter vertiginoso de esas inquietantes estructuras arquitectónicas y obliga al espectador a "sufrir" un viaje óptico de un movimiento frenético mediante una sucesión de escaleras, rampas, puentes, balcones, pasarelas, galerías,

⁸² A cerca de las cuestiones técnicas de la utilización que Piranesi hace del aguafuerte, ver el capítulo correspondiente de FOCILLON, Henry. *Giovanni Battista Piranesi, 1720-1778*. París, 1918. Y PANE, R. "L'acquaforte", en *Paestum nelle acqueforti di Piranesi*. Milán, 1980: p. 101-119.

plataformas, y un sinfín de siniestros instrumentos de tortura. Idea un sistema de ilusiones conflictivas que desencadenan un nerviosismo continuo sin ningún punto de estabilidad o descanso. Un juego abstracto de formas estructurales iluminado por una fantasía onírica, que algunos estudiosos consideran cercana al surrealismo.

Así pues, ciertas particularidades de las *Carceri* sitúan a esta obra como claro precedente de la trayectoria que el Libro-Arte tomará en los siglos posteriores. Aunque podría ser discutible considerar esta serie de grabados como un libro, no hay duda, sin embargo, de que adopta determinadas características muy propias de los Libros-Arte. Es decir, y como apuntábamos al principio, el artista concibió la obra como un todo. Una serie de estampas que forman una única obra, y con la explícita voluntad de ponerla a la venta como una sola pieza. Por otra parte, diversos aspectos formales insisten en dicho concepto de unidad, como es el hecho de que la serie esté encabezada por un frontispicio en el que da un título general a la obra. Otro aspecto que denota dicha voluntad de unidad a la manera de un libro es que las *Carceri* se presentaban encuadernadas (o, mejor dicho, cosidas) todas juntas, aunque algunas estampas estaban dobladas por la mitad dado su gran tamaño. Y, finalmente, hemos de recordar que las estampas están numeradas del I al XVI lo que ratifica la perseverancia de Piranesi en mostrar su obra como una consecución de estampas bajo un orden de "lectura" que él mismo ha determinado. Un recorrido visual establecido por el artista, con un propósito secuencial muy próximo al de los Libros-Arte.

4.1.2.- GOYA— *Caprichos*

La serie de los *Caprichos* fue la primera colección de grabados dispuestos por Goya (1746-1828) para ser vendida como conjunto⁸³. Si bien había publicado, con anterioridad, un conjunto de estampas que reproducían las pinturas de Velázquez (1788), el sentido de serie y colección unitaria dista mucho del que tendrá en los *Caprichos*.

La forma en que actualmente conocemos la serie se finalizó en 1799. Al anunciar sus estampas por primera vez en el *Diario de Madrid* el 6 de febrero de ese año, Goya les da el título de *Colección de estampas de asuntos caprichosos, inventadas y grabadas al aguafuerte*, y explica que en ellas se ha propuesto censurar los errores y vicios humanos.

Con esta finalidad escoge asuntos "*entre la multitud de extravagancias y embustes vulgares... aquellos que ha creído más aptos a suministrar materia para el ridículo, y ejercitar al mismo tiempo la fantasía del artífice*". El anuncio concluye con detalles concretos de su venta: "*se vende en la calle del Desengaño, nº1 tienda de perfumes y licores, pagando por cada colección de á 80 estampas 325 rs. Vn.*". Con las mismas indicaciones volvió a aparecer el anuncio, bastante abreviado, en la *Gazeta de Madrid* el 19 de febrero del mismo año.

⁸³ Según afirma Alfonso E. Pérez Sánchez en su ensayo "Caprichos" para el catálogo de la exposición *Goya grabador*, realizada en la Fundación Juan March de Madrid, 1994: p. 55.

La situación política motivó que se retiraran de la venta dos días después de este último anuncio. Y en 1803 Goya decidió, probablemente para evitar mayores problemas con la Inquisición, ceder las ochenta planchas de cobre a la Real Calcografía, junto a 240 ejemplares, a cambio de una pensión para su hijo. La totalidad del tiraje era de 300 ejemplares y, además de las 80 estampas con las que contaba cada uno, Goya grabó cinco más que por diversas razones no se pusieron a la venta.

Existen muchas versiones sobre la autoría del texto del famoso anuncio. Entre ellas, la posibilidad de que algún amigo, Céan Bermúdez o Moratín, podía haberle ayudado a componerlo, o que lo hubiera realizado él mismo apoyándose en textos análogos de esos escritores. Más tarde, escribió algunas de las explicaciones de los *Caprichos* que se encuentran escritas por su mano en el manuscrito conservado en el Museo del Prado de Madrid. Sin embargo, sobre este manuscrito, Edith Helman, basándose en fundadas investigaciones, señala que el comentario que se conserva en el Prado fue escrito por la mano de Goya, pero que por su estilo y contenido, habría que atribuirlo a su amigo Moratín⁸⁴.

El pintor, que había llegado a la cincuentena y había logrado superar una tremenda crisis de salud, percibe la insensatez del mundo, la mentira y la hipocresía de la sociedad, la veleidad de las mujeres, las lacras de las profesiones, incluso de la religiosa, la injusticia que cae sobre los pobres y la frivolidad y

la vanidad de los ricos, quiere mostrar en sus *Caprichos* toda esta amarga visión pesimista y desilusionada de la sociedad.

Al declarar su intención de censurar errores y vicios humanos, Goya se incorpora a la tradición de lo que siempre han declarado los escritores satíricos y cómicos, es decir, que sus composiciones no ridiculizan los defectos particulares de uno u otro individuo, puesto que *"la pintura (como la poesía) escoge en lo universal lo que juzga más a propósito para sus fines: reúne en un solo personaje fantástico circunstancias y caracteres que la naturaleza presenta repartidos en muchos..."*. Con el propósito de castigar los vicios y las *"extravagancias"* del hombre a través del ridículo, y desacreditando la perversidad y los absurdos de la conducta humana, la sátira se consideraba útil para la sociedad.

Por otra parte, Goya conocía los grabados de crítica social de Hogarth, que alcanzaron amplia difusión en la primera mitad del s. XVIII, sobre todo las cuatro series: *Carrera de la prostituta, Carrera del libertino, Matrimonio a la Moda y Diligencia y Pereza*. Hay, ciertamente, afinidad temática entre ambos artistas, pero no hay parentesco alguno en el estilo. Y autores como Oto Bihalji-Merin afirman que *"Hogarth se quedó en el ámbito de los acontecimientos visibles. La visión de Goya del mundo era más profunda y más misteriosa"*⁸⁵.

En un principio, Goya había clasificado las ochenta estampas en dos grandes series de temática, a veces, semejante; cada una de las cuales empezaba con un autorretrato. El orden actual no responde ni a un origen cronológico, ni a una afinidad

⁸⁴ HELMAN, Edith. *Los "Caprichos" de Goya*. Estella (Navarra), 1971.

temática de las mismas. Cada estampa lleva la impronta de la espontaneidad, y por ello parece que su orden atiende a un principio rapsódico. Aparecen motivos comunes de manera fragmentada, que se interrumpen, alternan y reaparecen.

Posiblemente, la razón por la que decidió mezclar las estampas era ocultar su significado, como precaución y defensa inteligente del ataque de la Inquisición tras retirar de la venta la peligrosa y comprometedora serie.

La complejidad de su proceso creativo, la profusión de títulos manuscritos en estampas y dibujos, y la diversidad de interpretaciones que sugieren los comentarios de la época, complican extraordinariamente la investigación de dicho proceso creativo y las intenciones de Goya. Muchos son los análisis sobre la génesis y cronología de cada uno de los *Caprichos*, sobre el orden final en que fueron publicados o sobre la ordenación de las estampas, aparentemente inconsecuente⁸⁶.

De forma casi inmediata a la publicación de los *Caprichos* empezaron a surgir textos con explicaciones, o interpretaciones sobre los mismos. De ellos se desprende que debía ser frecuente interpretarlos como una perspicaz crítica a la sociedad de la época, a veces generalizado, pero en ocasiones dirigida a instituciones concretas como la Inquisición, las órdenes religiosas e incluso a determinadas personalidades de la Corte. La

⁸⁵ BIHALJI-MERIN, Oto. "Idioma Universal", en *Goya. Los Caprichos. Su verdad escondida*. Madrid, 1983: p.16.

⁸⁶ Sobre estos aspectos de los *Caprichos* proponemos, entre otra, la siguiente bibliografía: SAYRE, Eleanor A. *The Changing Image: Prints by Francisco Goya*. Boston: Museum of Fine Arts, 1974. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso y Eleanor A. Sayre. *Goya y el Espíritu de la Ilustración*. Madrid: Museo del Prado, 1988. SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. *Los Caprichos de Goya y sus Dibujos preparatorios*. Barcelona, 1949.

interpretación de los *Caprichos*, por parte de la minoría ilustrada contemporánea consideró, que se trataba de una obra moralizante en la que se fustigan los vicios que "*más afligen a la sociedad*", a la vez que los estimó como obra constructiva. Alguno de los juicios y comentarios que los *Caprichos* suscitaron, ya en vida del autor, se hallan recogidos en el estudio de Nigel Glendinning, *Goya y sus críticos*⁸⁷.

Una de las formas de abordar las estampas realizadas por Goya para esta colección es la que propone Juan Carrete Parrondo, es decir, teniendo presente la consideración que cuando graba, el artista era plenamente consciente de estar creando una obra destinada, por medio de las múltiples estampas que producirá, a tener una gran difusión y que, a través de ellas, sus ideas y propósitos podrán llegar a un amplio público. O sea, "*el autor desea propagar su mensaje a través del medio habitual del momento, de la misma manera que con las variadas intenciones lo realizaban otros particulares, la Iglesia, el poder político o las instituciones culturales*"⁸⁸.

El *Álbum de Sanlúcar*, el *Álbum de Madrid* y la serie *Sueños* formaron parte del proceso de gestación de los *Caprichos*. En 1746, en Sanlúcar de Barrameda, Goya empezó a hacer un cuaderno de notas a tinta. La mayoría de los dibujos, o apuntes, eran de la Duquesa de Alba y de su séquito y sirvientes, en escenas íntimas y familiares que se desarrollaban en interiores

⁸⁷ GLENDINNING, Nigel. *Goya y sus críticos*. Madrid, 1982.

⁸⁸ CARRETE PARRONDO, Juan. "Aproximación a los Caprichos de Goya", en VVAA. *Caprichos de Francisco de Goya. Una aproximación y tres interpretaciones*. Madrid, 1996: p.11.

o al aire libre. Del *Álbum de Sanlúcar*, nombre con el que se conoce este cuaderno, Goya utilizó dos de los dibujos para los *Caprichos*⁸⁹.

El segundo cuaderno fue empezado en Cádiz y continuado, a principios de 1797, en Madrid, por lo que le ha valido el nombre de *Álbum de Madrid*⁹⁰. De mayor tamaño que el anterior y del que se conocen noventa y cuatro dibujos numerados, también realizados a tinta. Este álbum va cambiando de carácter a medida que avanza. En la página cincuenta y cinco, Goya empezó a poner títulos a los dibujos, estableciendo relaciones entre las escenas, lo que para muchos autores ha demostrado que estos "*cuadernos de apuntes*" son de hecho "*álbumes-diario*"⁹¹, en los que "*Goya registraba tanto lo que pensaba como lo que veía*"⁹². Con la adición de comentarios escritos a sus dibujos se introducía en el ámbito de la caricatura y fue cuando empezó a germinar la idea de grabar y publicar una colección de estampas.

Más tarde, empezó a realizar una serie de dibujos preparatorios para una colección de grabados, concebidos como una serie de *Sueños*. Para respetar su composición a la hora de grabarlos, estos dibujos preparatorios estaban realizados con una técnica especial para poder ser transferidos a la plancha de cobre. La tinta corriente no resiste la humectación del papel, pero la

⁸⁹ Según las investigaciones de SAYRE, 1988, *cit. supra.*, nota 86.

⁹⁰ PAAS-ZEIDLER, Sigrun estudia los álbumes anteriores a los *Caprichos* y se refiere a ellos como Álbum A —el de Sanlúcar— y Álbum B —el de Madrid— en su obra, *Goya. Caprichos. Desastres. Tauromaquia. Disparates*. Barcelona, 1978: p.18.

⁹¹ WILSON-BAREAU, Juliet. "Los Caprichos. Proceso Creativo y Técnico", en *Goya. La década de los Caprichos*. Madrid, 1992: p. 21.

⁹² SAYRE, 1988, *cit. supra.*, nota 86: p. 113.

tinta de bugallas que utilizó, sí permitía humedecer el papel, ponerlo en contacto a la superficie de la plancha y pasarlos ambos por el tórculo para que la imagen quede transportada al cobre y no sufra la inversión característica del grabado calcográfico. Para esta serie, Goya tomó algunas composiciones de los álbumes citados, en especial del *Álbum de Madrid*, y añadió algunas nuevas con la intención de publicarlas bajo el título general de *Ydioma Universal*. Con este fin, hizo el insigne dibujo *El autor soñando sobre su mesa de trabajo* (fig. 36). Este *Sueño 1º*, fechado en 1797, había de ser el frontispicio de los *Caprichos*, pero finalmente fue reemplazado por el autorretrato del artista.



36. Francisco de Goya, *Sueño 1º El autor soñando sobre su mesa de trabajo* (1797) y *Capricho 43, "El sueño de la razón produce monstruos"* (1799).

No se sabe porqué Goya abandonó el plan primero de publicar bajo el título *Sueños* los fustigados vicios de la sociedad española, ni las razones por las que decidió ampliar el número de estampas, pero lo que sí se ha podido comprobar es que entre los ochenta *Caprichos* incluyó la mayoría de las láminas grabadas a partir de los *Sueños*, ya que éstas se distinguen por un estilo más delicado y lineal, y un uso más limitado del aguatinta. Después de los dibujos de *Sueños*, Goya realizó nuevos estudios preparatorios, entre los cuales se encuentra el magnífico autorretrato que abre la serie de 1799.

Nos hemos detenido en el análisis de la relación que existe entre el *Álbum de Sanlúcar*, el *Álbum de Madrid* y la serie *Sueños* con los *Caprichos*, porque ello aporta dos conceptos relacionados con el Libro-Arte. En primer lugar, estos álbumes a modo de cuadernos de notas, de apuntes o de viaje, no deben confundirse con un Libro-Arte. Aunque algunos de ellos, por sus admirables cualidades artísticas trasciendan los límites de un "simple" cuaderno de bocetos, ello se debe, en muchos de los casos, a otro tipo de consideraciones (como las de catalogación de la obra de los artistas). Pero, lo que sí es cierto, es que muchas veces en estos cuadernos de notas, el artista gesta frecuentemente muchos aspectos que se reflejan en sus posteriores Libros-Arte. Y, en segundo lugar, estos cuadernos a veces llegan a ser el proyecto que precede un Libro-Arte, lo cual lo convierte en un documento de muy estimable valor artístico, además de mostrar aspectos metodológicos de la creación del libro resultante.

Antes de proseguir con este estudio, perfilaremos el uso del término *capricho*⁹³ en esta serie. Nos recuerdan los comentaristas de esta colección de grabados de Goya, que la palabra *Capricho* ya había sido utilizada por otros grabadores. Goya conocía, sin duda, los *Capricci di varie figure* (1617) de Jaques Callot, de los que admiraba el sentido caricaturesco de sus exageraciones expresivas o satíricas. Así como también había podido contemplar en 1762, en Madrid, la obra de Tiepolo, *Scherzi di Fantasia* (1735-1740) y *Vari Capricci* (1749); y en 1745 las *Carceri* de Piranesi. Una de las diferencias de los *Caprichos* de Goya respecto a los mencionados, es que no eran una colección de motivos muy diversos entre sí, sino que —al igual que las *Carceri* de Piranesi— perseguían un tema determinado. La temática de los *Caprichos* está compuesta por un catálogo de situaciones sociales anómalas contra las que lucharán los “ilustrados” siguiendo la pauta marcada por la ilustración europea.

En el oficio que Goya dirige a don Cayetano Soler en 1803, acompañando la donación de las planchas y 240 ejemplares de la serie, el artista se refiere a ésta con las siguientes palabras: “*La obra de mis caprichos consta de Ochenta láminas gravadas a la Agua fuerte por mi mano*”. Sin embargo, en el anuncio del *Diario de Madrid* de 1799, no aparece otro título que “*Colección de estampas de asuntos caprichosos*” acentuando el aspecto ficticio y caprichoso de la misma. Posiblemente, suprimió esta justificación de su obra y la incluyó en el anuncio.

⁹³ Sobre la acepción de este concepto en las lenguas romances, nos remitimos al apartado anterior 4.1.1.- PIRANESI— *Carceri*: p.176, en el que explicamos

El estilo gráfico de los *Caprichos* es completamente distinto al de sus grabados más antiguos. Apenas queda rastro de la pincelada vaporosa, clara, inmaculada de luz a la manera de Tiepolo. Según Lafuente Ferrari:

*"En los Caprichos, Goya alcanza el rango de un grabador que se levantó a la altura de los más grandes del arte gráfico. En grabado Goya fue un autodidacta que comenzó con ensayos, más bien torpes, y sólo en los Caprichos se alza a una creatividad genial, atrevida e inédita"*⁹⁴.

En esta serie, son muy pocos los aguafuertes mordidos superficialmente, ligeros o con poca aguainta. La mayoría de las estampas están trabajadas desde amplios trazos entrecruzados, con varias mordidas superpuestas que le posibilitan crear zonas de exquisitos negros, reflejando gran cantidad de texturas y modelando volúmenes a través de los efectos de luz y sombra de la composición. A esta forma novedosa de emplear el aguafuerte se añade la utilización del aguainta, una técnica recientemente conocida en España cuya invención se sitúa hacia 1768 por el francés Jean Baptiste le Prince. Sólo dos de las estampas de la serie están grabadas únicamente al aguainta: *Capricho 32*, "Por que fue sensible" (fig. 37) y *Capricho 39*, "Asta su abuelo". Esto supuso un uso inaudito del aguainta, que hasta aquel momento siempre había sido un complemento del aguafuerte. Su empleo del aguainta y del bruñidor produjo *"resultados que desde Rembrandt no se habían obtenido"*⁹⁵. Pero, en estas dos

detalladamente su significado.

⁹⁴ LAFUENTE FERRARI, Enrique. *Los Caprichos de Goya*. Barcelona, 1978: p.5.

⁹⁵ BOZAL, Valeriano. "Los Caprichos: El mundo de la noche", en *Francisco de Goya Grabador. Instantáneas. Caprichos*. Madrid, 1992: p. 9.

estampas no hay retoques de la resina, con el bruñidor, ni con la punta seca; y al no estar matizada la transición entre los blancos, los grises y los negros, el efecto es de un dramatismo extremo. La gama de tonos comprende desde el negro más profundo hasta el blanco más centelleante, pasando por un gran registro de grises. Goya trata la atmósfera con una atención especial, con bruscos claroscuros en los que lo accesorio queda neutralizado por los grises. Goya articula con audacia y agilidad la combinación de la mancha, la línea y las reservas de barniz. Su experiencia y destreza fue creciendo a medida que avanzaba en su trabajo y las últimas estampas grabadas revelan una gran maestría.



37. Francisco de Goya, *Capricho* 32, "Por que fue sensible" (1799).

En la actualidad se han conservado un número suficiente de dibujos preparatorios, que realizó para los *Caprichos*, que



afirman que Goya trabajó previamente todas las composiciones en dibujos y posteriormente las grabó en las planchas, aunque también, algunos estudios invitan a pensar que comenzó a grabar la colección antes de haber completado los dibujos⁹⁶.

Goya demostró su preocupación por la unidad temática de la serie, no sólo gracias al estilo personalizado de las imágenes y composiciones, a las características gráficas en el tratamiento del aguafuerte y el aguatinta, el tamaño de las escenas y el color de la tinta; sino también en la búsqueda de una variedad controlada de tópicos dentro de los núcleos temáticos. Éstos se pueden agrupar en : la superstición en torno al mundo de las brujas (*Caprichos* 44, 45, 47, 48, 60, 62, 64-71); la vida monástica y el comportamiento de los frailes (*Caprichos* 13, 49 en parte, 58, 74, 78-80); y la prostitución y las maniobras celestinescas (*Caprichos* 15, 17, 19-22, 26, 28 y 31). Algunos sobre la educación de los niños (*Caprichos* 3, 4, 25); los casamientos por interés (*Caprichos* 2, 14, 57) y la Inquisición (*Caprichos* 23, 24).

La audacia de Goya se vislumbra claramente en su voluntad de romper con las convenciones de la sátira, y contravenir las sagradas unidades estéticas incluyendo en la misma escena seres humanos y personajes animalescos —o animales antropomorfizados—, una mezcla impropia del arte culto, aunque empleada en el arte popular. Como populares son algunas de las expresiones proverbiales y refranes que usa en los títulos.

⁹⁶ Sobre los aspectos referidos a tiradas, estados y catalogación de los grabados de Goya, ver las obras capitales de DELTEIL, Loys. *Le peintre graveur illustre XIXè et XXè siècles*. Vol 14 y 15, 1922. (Reed. Nueva York, 1969); y más completo HARRIS, Tomas. *Goya. Engravings and Lithography*. Oxford, 1964.

Los aforismos, tan graciosos como punzantes, también deben algo a las tradiciones de las caricaturas populares y a los juegos de palabras que abundaban en los pies de las estampas inglesas. En algunos de ellos, da la impresión que el autor se identifica con el código moral, con las normas, costumbres y usos vigentes, pues a veces el comentario parece una plática moralizante⁹⁷. Esta trivialización del contenido de las imágenes, por medio del comentario, indica otra estrategia para confundir y despistar a la censura.

En el mismo sentido en que justificamos la relación de las *Carceri* de Piranesi como precedente del Libro-Arte, los *Caprichos* de Goya, como tal precedente, se fundamentan en iguales aspectos. Por ello, y para evitar reiterar en análogos razonamientos, nos remitimos al apartado anterior.

Concluiremos este estudio sobre los *Caprichos* citando unas muy apropiadas palabras de Juan Carrete Parrondo: "*Para el hombre actual, concienciado por los mismos problemas que él denunció —en cuanto que universales e intemporales—, las imágenes de los Caprichos aún siguen siendo de plena actualidad y documentos visuales que nos ayudan a comprender el mundo*"⁹⁸.

⁹⁷ Sobre todas estas "intenciones" nos remitimos a la obra de LÓPEZ VÁZQUEZ, Jose Manuel B. *Los Caprichos de Goya y su significado*. Santiago de Compostela, 1982.

⁹⁸ CARRETE PARRONDO, Juan. *Els Caprichos de Goya*. Palma de Mallorca, 1996: p.15.

4.1.3.- BLAKE— *Songs of Innocence and of Experience*

La naturaleza del genio artístico de William Blake (1757-1827) se expresa plenamente en los numerosos libros que realizó. Los Libros Iluminados —*Illuminated Books*— de Blake son únicos entre los que combinan texto, escrito e impreso por el poeta, con ilustraciones del mismo artista. El título que reciben estos libros procede de sus *Illuminated Prints* o Estampas Iluminadas. Blake denominaba así a las estampas que realizaba mediante una particular solución técnica que le permitía integrar en una misma plancha de cobre texto e imagen⁹⁹. Por extensión, los libros de William Blake formados por Estampas Iluminadas reciben el nombre de Libros Iluminados. Además, dicha apelación, los distingue de otro tipo de libros, de muy distinta índole, que también hizo Blake, es decir, los Libros Ilustrados de textos de otros autores, como *Night Thoughts* (1795) de Edward Young, *Poems* (1798) de Gray o *The Grave* (1805-1806) de Robert Blair.

Blake ideó un método de impresión para la difusión de sus obras que le hacía posible publicar sus poemas y escritos a bajo presupuesto, a la vez que excluía a los intermediarios habituales en la publicación y la imprenta.

Blake decía que el proceso le había llegado a través de una visión de su hermano menor Robert, después de su muerte en 1787, en la que le indicaba que escribiera su poesía y dibujara sus imágenes sobre la misma matriz grabada al aguafuerte.

⁹⁹ A cerca de las características técnicas del uso que Blake hace del aguafuerte ver, ESSICK, Robert N. *William Blake Printmaker*. Princeton, 1980.

Consiste en trabajar y componer la imagen y el texto desde el momento en que se aplica el barniz sobre la plancha. Es decir, dibujando, pintando o escribiendo con el pincel y el barniz. Un *"método que combina el pintor con el poeta"*, así lo afirmaba Blake en un prospecto informativo que publicó en 1793 para anunciar sus Libros Iluminados, esto sugiere que el artista, con toda probabilidad, utilizó el pincel para "pintar", con barniz, los textos e imágenes, directamente sobre el cobre.

Las matrices estaban grabadas a diferentes profundidades. En algunos textos se aprecian los "defectos" de estampación producidos por mordidas irregulares, con perfiles dentados, que Blake repasaba con pluma y tinta negra.

Estos diferentes niveles de la plancha ofrecen la posibilidad de estamparla en relieve y en hueco simultáneamente. Al proceder a su estampación en relieve, los contornos de este "bajorrelieve" adquieren aspectos similares a la estereotipia¹⁰⁰. Las cualidades de textura y tono del papel se modifican, y se amplía la gama de recursos para la especulación con el color. En ocasiones, al entintar en relieve y en hueco a la vez en una única matriz, las capas de color aplicadas —a veces demasiado gruesas— se mezclaban tras la estampación, creando exquisitos efectos texturados y delicadas cualidades pictóricas.

Además, más tarde, iluminaba las estampas con acuarelas, creando monotipias y monoestampas, lo que suponía que cada ejemplar de cada uno de sus libros era diferente y único.

Este descubrimiento fue el resultado de su gran conocimiento de las técnicas tradicionales del grabado y de una experimentación continua. El editor David Bindman considera que *"los libros de Blake son, a menudo, la culminación de un largo proceso de ensayo y error, en cuyo resultado final se encuentran vestigios de ideas anteriores y se dan compromisos formales"*¹⁰¹.

Sus primeros libros con esta técnica fueron *Todas las Religiones son Una y No existe ninguna Religión Natural*, ambos de 1788. En los libros de Blake la relación entre texto e ilustración no se reduce meramente a una cuestión de técnica. William Blake, como poeta y como pintor-grabador usaba, a la vez, uno y otro medio que se ampliaban y complementaban mutuamente. Una interrelación total entre ambos lenguajes, en la que, progresivamente, la imagen fue adueñándose cada vez más del espacio del libro.

Songs of Innocence —Canciones de Inocencia— es, sin duda, uno de los libros más emblemáticos de William Blake. Fue impreso por primera vez en el año 1789 como obra independiente

¹⁰⁰ Sobre el método de la estereotipia ver James Harrison ed., *Printing Patentts: Abridgements of Patent specifications relating to Printing 1617-1857*. 1859, reimpreso en 1969.

¹⁰¹ BINDMAN, David. *The Complet Graphic Works of William Blake*. Londres, 1987: p. 86. David Bindman realizó una edición facsímil en seis volúmenes de los Libros Iluminados de Blake, para la William Blake Trust de la Tate Gallery, que por su calidad y alto coste se han convertido en verdaderas *édition de luxe*. *The Illuminated Books of William Blake*. Ed. David Bindman. Londres, 1995: PALEY, Morton D. *William Blake 'Jerusalem'*, vol. 1, 1991. LINCOLN, Andrew. *William Blake 'Songs of Innocence and of Experience'*, vol. 2, 1991. EAVES, M., R. N. Essick y J. Viscomi. *The Early Illuminated Books of William Blake*, vol. 3, 1993. DÖRREBECKER, D. W. *William Blake. The Continental Prophecies: 'America', 'Europe', 'The Song of Los'*, vol. 4, 1995. ESSICK, Robert N. y J. Viscomi. *William Blake. Milton a Poem and the Final Illuminated Works*, vol. 5, 1993. WORRAL, David. *William Blake. The Urizen Books*, vol. 6, 1995.

—*Songs of Experience* (Canciones de Experiencia) no se añadió hasta 1794—. Se trata, fundamentalmente, de una compilación de cantos populares de la época escritos entre 1784-85. Blake tomó la mayoría de estos cantos de un cancionero popular manuscrito, y plasmó sus ideas personales a cerca de la inocencia como vía de libertad. Las primeras copias se estamparon sin muchos contrastes de color, principalmente en tinta marrón, y las acuareló a mano creando efectos de tal delicadeza y frescura difícilmente comparables a ninguna producción comercial. Las aguadas de estos primeros ejemplares, quedan ligeramente diluidas entre los destacados caracteres, pero en ejemplares tardíos, como los de 1820, esta relación se invierte y el color se convierte en el elemento dominante. Como dice Joseph Viscomi: "*El contraste entre las primeras y las últimas impresiones es, dicho de otra manera, como entre la 'estampa-como-página' y la 'estampa-como-pintura'*"¹⁰².

Los poemas o canciones de *Songs of Innocence* transforman las convenciones del momento. El lector se sumerge en un mundo en el que la ambigua sintaxis y las ironías alusivas invitan y frustran al buscar conclusiones definitivas.

La relación temática entre los dibujos marginales y los textos responde, principalmente, a la idea de la salvación del hombre. Utiliza simbología, como la vid, para denotar la continua presencia de Cristo, pero las imágenes, con frecuencia, van más allá del simbolismo evocativo para adoptar un simbolismo narrativo propio. Este es, junto con *El Libro de Thel* (1789), el

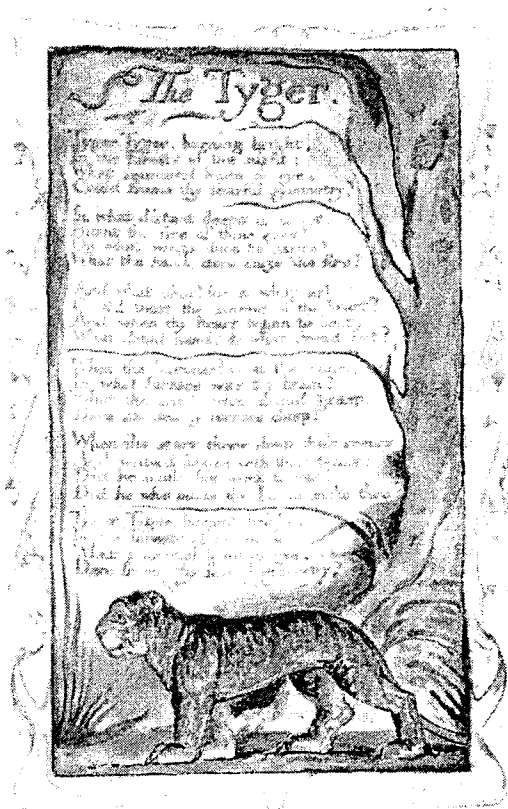
¹⁰² VISCOMI, Joseph. *The Art of William Blake's Illuminated Prints*. Manchester, 1983: p.18.

primero en el que los márgenes ya no serían espacios blancos, estaban llenos de dibujos decorativos, hojas y figuras que aparecen en, entre o alrededor del texto; intimando su relación con el mensaje del texto. *"En Blake el espejo constante de referencias cruzadas entre imágenes y textos distintos es un elemento esencial"*¹⁰³, y aumentando su belleza tras iluminar las estampas a mano, su obra se aproxima más a los libros iluminados manuscritos que a los libros impresos. Como muchos críticos han observado *Songs of Innocence* convida a la comparación con los libros infantiles, cancioneros y hasta con libros de plegarias de la época, que, a menudo, iban acompañados por un grabado o una xilografía, algunos incluso coloreados a mano. Pero, la decoración de los márgenes a modo de comentario tangencial sobre el texto principal, era un recurso que lo aproxima a los manuscritos medievales. El tono medievalista de *Songs of Innocence* es, básicamente, consecuencia de la influencia de su conocimiento de los manuscritos medievales iluminados de Westminster Abbey en Londres, donde tuvo la oportunidad de contemplarlos.

En aquél prospecto informativo de 1793, que comentamos al principio de este apartado, Blake anunció la venta de *Songs of Innocence* y de *Songs of Experience*. Estaban anunciadas como obras separadas, Blake pensó que se venderían más fácilmente por separado ya que ello abarataba el precio. Pero, todos los ejemplares conocidos de esta segunda serie están datados, según dice su portada, en 1794 y va encuadernada

¹⁰³ HAMLYN, Robin. "William Blake (1757-1827)" en el catálogo de la exposición *William Blake. Visions de Mons Eterns (1757-1827)*. Barcelona,

junto a *Songs of Innocence*. A partir de 1794 Blake combinó las dos series en una sola colección, *Songs of Innocence and of Experience*¹⁰⁴ (fig. 38), les dio una portada común, titulada “Demostración de Dos Estados Contradictorios del Alma Humana”; y transfirió, añadió, adaptó y reordenó algunas de las estampas.



38. William Blake, *Songs of Innocence and of Experience*, *The Tyger* (1794).

1996.

¹⁰⁴ Estudios monográficos sobre esta obra son, LINCOLN, *cit. supra.*, nota 101. CAMARÉS, J. L. y S. G. Corruedo, *William Blake. Canciones de Inocencia y de Experiencia*. Madrid, 1987. WISCKSTEED, Joseph H. *Blake's Innocence and Experience*. Londres&Toronto, 1928.

La mayoría de los poemas de *Songs of Experience* aparecen en un libro de notas manuscrito, heredado de su difunto hermano Robert. Las amargas e irónicas referencias de esta serie muestran una nueva manera de exponer el error y consecuencias sociales de la Revolución Francesa y las agitaciones políticas que acontecían en Inglaterra. Muchos de estos grabados son muestras de la "Idea del Bien y del Mal". Blake se sirvió del extenso repertorio de su imaginación e invención, lo que resultó en un lenguaje críptico, muchas de las veces.

Songs of Innocence y *Songs of Experience* se imprimieron en un mismo formato. Algunas imágenes de la segunda serie se grabaron detrás de las planchas de *Innocence*. Como las imágenes de estos últimos poemas, los de *Experience* también incluyen motivos próximos a los libros infantiles coetáneos. Por otro lado, los títulos de una y otra serie se unen y complementan, se contrastan y se asemejan, mientras que su mayor diferencia reside en sus características visuales. Los dibujos de *Innocence* gozan de una caligrafía más sensual y delicada, proliferan las líneas curvas y los detalles de las diferentes texturas y los espacios preservados para la vegetación exuberante. En *Experience*, sin embargo, Blake endurece su lenguaje en disposiciones fracturadas y líneas más contundentes. La tipografía ha evolucionado hacia una letra semi-cursiva y la línea oscila entre trazos finos y gruesos. Respecto al tratamiento del color, aunque en su esencia no ha cambiado de técnica, en *Innocence* se servía de pigmentos más opacos. Ahora, la claridad y la sutileza de la línea claudica su protagonismo ante la textura de las densas áreas de color. De las primeras a las últimas

estampas hay, en cuanto al tratamiento del color, una variedad atónita.

Otros Libros iluminados de Blake, que merecen ser destacados son, por ejemplo, *El Matrimonio del Cielo y del Infierno* (1790), *El Libro de Los* (1795) o *Jerusalén* (1804-1820); pero ninguno eclipsó la belleza de *Songs of Innocence and of Experience*.

Songs of Innocence and of Experience y el conjunto de los Libros Iluminados de William Blake dan una dimensión experimental al concepto del Libro-Arte hasta entonces sin precedentes. El innovador uso que hizo del aguafuerte le permitió investigar sobre aspectos formales del libro, como por ejemplo la total integración, interrelación y simbiosis entre texto e imagen, inusual en la segunda mitad del siglo XVIII. En Blake, la labor de autor, artista y editor se fusionan en una sola persona, y ello se refleja en la unidad y autonomía de sus Libros Iluminados. O, dicho con palabras del anteriormente citado David Bindman:

*"Blake rompió el círculo de la ilustración convencional basando su repertorio en formas imaginativas creadas por su propia mente. Como resultado de este sistema se producía a veces cierta disyunción entre texto y grabado, pero ello contribuye a una superior sensación de misterio que envuelve a los Libros Ilustrados, la cual estimula al lector a buscar un sentido espiritual detrás de la fachada"*¹⁰⁵

¹⁰⁵ BINDMAN, David. *William Blake, artista*. Madrid, 1989: p.135.

4.1.4.- W. MORRIS— “The Ideal Book”

Contra la dicotomía cada vez más acentuada entre métodos productivos, adelantos tecnológicos y calidad estética del libro, se erige en la segunda mitad del siglo XIX la imponente figura de William Morris (1834-1896)¹⁰⁶. Las teorías de John Ruskin sobre el conflicto entre arte e industria, que derivaban en un conflicto entre arte y técnica, influyeron decisivamente en Morris. Ruskin propugnaba abiertamente el rechazo a la máquina, se oponía a la industrialización y proponía el retorno a la producción artesanal bajo el método, idealizado, de la Edad Media. Pero, paradójicamente, William Morris llegó a ser uno de los renovadores del arte industrial del s. XX y, de alguna manera, un antecesor de La Bauhaus.

Las novedades tecnológicas de la revolución industrial afectaron no sólo a la estética del libro, sino también a otros aspectos como la mecanización de la composición de los tipos, la fabricación del papel, la sustitución de la prensa manual por la rotativa,... El libro era cada vez más el resultado de un proceso industrial y menos manufacturado; y como tal, un artefacto funcional atento a la gran demanda del mercado en detrimento de su estética. Morris reaccionó contra la degeneración de la fabricación del libro e influyó como modelo de actuación y no como modelo a imitar formalmente.

El Renacimiento, con su énfasis en los modelos clásicos y la tecnología moderna, con su destrucción de los oficios, habían —según Morris— interrumpido el crecimiento natural del arte occidental, y creía que la única solución era volver a la fuente de origen: las artes u oficios medievales.

En busca de la verdad de sus investigaciones, el arte puede volver a empezar y desarrollarse normal y orgánicamente. Por ello, restauró las condiciones de las artes del libro como si los siglos intermedios nunca hubieran existido. Decidió crear una biblioteca de autores góticos —recuperando gran cantidad de textos medievales—, con la subsiguiente labor de traducir y adaptar muchos de los libros medievales que prácticamente habían desaparecido de los circuitos editoriales normales, como reeditar *The Canterbury Tales*. Dio su propia interpretación a Libros Iluminados medievales y renacentistas, especialmente los manuscritos iluminados del siglo XIII y XIV cuyas decoraciones vislumbraban aspectos de la vida medieval, o como decía John Nash: "*Desarrolló Libros Iluminados medievales y renacentistas con su propio idioma*"¹⁰⁷.

En 1892 Morris propuso la recreación de una tipografía gótica, de gran calidad y belleza. Dibujada por él mismo, igual que todo tipo de ornamentaciones, de carácter artesanal a la manera del medievo, que más tarde hacía grabar en boj.

Esta consciencia obedecía a una necesidad, sentida en toda Europa y Estados Unidos, de volver a un libro de alta calidad

¹⁰⁶ Ver su biografía en COOTE, Stephen. *William Morris: his Life and Work*. Londres, 1990. Y, FAULKNER, Peter. *Against the Age: an Introduction to William Morris*. Unwin, 1980.

material y estética, y de volver a una concepción artesanal de su fabricación.

El año 1893, Morris realizaba una conferencia bajo el título "The Ideal Book"¹⁰⁸, que versaba sobre las características y elementos que "El Libro Ideal" había de tener:

"Un libro sin ornamentación puede parecer realmente bonito... arquitectónicamente ha de tener: Primero, ser fácil de leer; Segundo, un buen diseño tipográfico y Tercero, tanto si los márgenes son grandes como pequeños, ello ha de deberse a la proporción de las letras y de la página...".

Por "arquitectura" del libro Morris se refiere, principalmente, al diseño tipográfico, la encuadernación, los espacios entre las palabras y los espacios interlineales, los márgenes,... y no a su decoración. Morris criticaba de los libros victorianos la debilidad de su apariencia por el tono grisáceo de la tipografía. Creía, por el contrario, que el rectángulo impreso debía ser tan negro como fuera posible y ello se conseguía diseñando tipografías oscuras y eliminando los espacios excesivos entre las líneas y las palabras.

Consiguió una producción de libros de una extraordinaria calidad, realzó la importancia de la calidad de las materias primas, papel de hilo, buenas tintas, una cuidada impresión y la necesidad de una encuadernación artística. Portadas de concepción

¹⁰⁷ NASH, John. "Calligraphy" en el catálogo de la exposición *William Morris*. Londres, 1996: p. 296-300.

¹⁰⁸ Conferencia reproducida en William Morris, "The Ideal Book", en *The Ideal Book*. Berkeley y Los Angeles, 1982: p. 67-73.

neogótica en su decoración y en su interior grandes orlas florales de fondo negro donde resaltaba el blanco de las líneas, con decoraciones e ilustraciones xilográficas.

Morris valoraba la autenticidad de los materiales y rechazaba las imitaciones. El material, afirmaba, es el que, con sus características específicas, define el proceso de fabricación, el trabajo que se le debe aplicar. Cada objeto debía ser armónico por su materia, por su forma y por el uso al que iba a estar destinado. En consecuencia, rechazaba los ornamentos faltos de sentido o los materiales demasiado preciosos o costosos en objetos de uso cotidiano.

“Se convierte, en efecto, en parte fundamental de mi iniciativa el producir libros que sean un placer para la vista como ejemplos de impresión y de disposición de los tipos”. Con este propósito Morris crea en 1891 la Kelmscott Press, en la que produce cincuenta y dos obras, en ediciones limitadas. Entre ellas cabe recordar: la previamente mencionada *The Canterbury Tales*, *Le Roman de la Rose* o *The Romance of Syr Percyvelle of Gales*. La Kelmscott Press se convirtió en un modelo, un paradigma para los mejores impresores de toda Europa. Una extraordinaria calidad de la impresión basada en una concepción artesanal del trabajo que se desarrolló fuera del gran centro urbano de industrialización, Londres, con una utilización de productos nobles: papel de hilo (como dijimos anteriormente), buenas tintas, buen gusto tipográfico y una calidad estética basada en una paginación clara, un equilibrio perfecto entre los blancos y negros respecto a los márgenes, una unidad de tipos, etc. *“Y si a estas buenas cualidades —prosigue el texto de Morris— añadimos la ornamentación y la pintura de los libros impresos, podrían*

constituir asimismo la prueba de que un trabajo útil puede ser al mismo tiempo una obra de arte, siempre y cuando tengamos la voluntad de hacerlo".

De este modo, aquel conflicto entre arte e industria, con el que al principio hemos introducido a William Morris, queda concluido con su propia afirmación sobre la posibilidad de encuentro entre objeto artístico y funcionalidad del mismo objeto.

Morris tiene la voluntad de anexionar las artes decorativas a todas las actividades implicadas en la producción de objetos de uso o funcionales. Da una perspectiva sociológica del análisis artístico, y el principio de unidad entre las artes responde a un programa ideológico con el que intenta desmentir la concepción de la época según la cual, el arte y la mayor parte de las manifestaciones culturales son algo superfluo e innecesario para la vida diaria. Morris quiere demostrar la importancia social y cultural de la actividad artística estableciéndolo como una necesidad real de la vida individual del hombre y de la vida colectiva de la sociedad.

Ana Calvera en su libro *La formació del pensament de William Morris* afirma: *"La manera en la que Morris dará función social al arte y definirá las posibles relaciones entre el arte y la vida humana constituyen uno de los aspectos más característicos de su pensamiento"*¹⁰⁹. Defendiendo postulados del siguiente calibre: el arte como una actividad sencilla y asequible, la belleza como educación del sentido estético del hombre y su influencia

¹⁰⁹ CALVERA, Ana. *La formació del pensament de William Morris*. Barcelona, 1992: p. 107-131.

sobre el comportamiento y su forma de vivir. Una relación entre ética y estética que provoca que la fealdad de los productos derivados de la industrialización repercutan en la deshumanización de la conducta humana, y por ello propone tender a la manufacturación y a las artes decorativas (como objetos de uso que son).

Al mismo tiempo, creía en el principio de la armonía general que debía dominar las relaciones de todas las artes entre sí. Propugnaba la estrecha colaboración entre artistas y artesanos, e intentaba destruir el dogma que separaba las "artes mayores" de las "artes menores". El ideal de colocar a un mismo nivel artista y artesano.

De reflexiones como esta se entrevé que las consecuencias de la actividad de Morris rebasaron las esferas de la estética y de la industria, para alcanzar también la social. William Morris buscaba mejorar las condiciones laborales de los artesanos mediante la renovación del arte industrial, confiaba en devolver al hombre la alegría por el trabajo para mejorar las relaciones sociales en general.

William Morris influyó directamente sobre las artes del libro en países como Suecia, Holanda y sobre todo los Estados Unidos, pero como argumenta Eliseu Trenc Ballester¹¹⁰ en el catálogo de la exposición sobre William Morris organizada en el Museu d'Art Modern de Barcelona el año 1984, hallamos pocos ejemplos de imitación directa del estilo de Morris en las Artes del Libro modernista catalán. A pesar de que, durante la Renaixença, en plena época romántica, Cataluña había desarrollado un

movimiento de restauración del libro de bibliófilo, inspirado, igualmente, en la estructura del libro gótico. Pero, contrariamente a la Kelmscott Press, no tuvo ninguna influencia sobre el libro contemporáneo y permaneció como un hecho aislado.

El movimiento Arts&Crafts recogió, en la década de 1880, los esfuerzos de Morris por renovar la artesanía. Henry van de Velde acogió en el Art Nouveau belga su necesidad de unir lo artístico y lo funcional, pero fue La Bauhaus el movimiento que más aprehendió la ideología de William Morris.

¹¹⁰ TRENC BALLESTER, Eliseu. *William Morris*. Barcelona, 1984.

4.1.5.- MALLARMÉ— *Un Coup de Dés*

“Nombrar un objeto es suprimir las tres cuartas partes del goce del poema, que está hecho de adivinar poco a poco: sugerirlo, he aquí el sueño. Es el perfecto uso de este misterio lo que constituye el símbolo: evocar poco a poco un objeto para mostrar un estado anímico, por una serie de desciframientos”¹¹¹.

El poeta simbolista¹¹² francés Stéphane Mallarmé (1842-1898) fundamenta su obra en la persecución de la Idea por medio de *símbolos*. Tal Idea es la Belleza, Verdad, Infinito, Indecible. Los símbolos son, para Mallarmé, huidizos y oscuros, y no pueden captarse directamente, y por tanto, mucho menos expresarse directamente. Por ello, es por lo que la poesía no debe intentar “pintar” la cosa sino su efecto, buscando las sensaciones que reflejan. Pilar Gómez Bedate, en su estudio sobre el poeta, afirma que *“Para Mallarmé el símbolo era una especie de mapa sugerente que debía ser creado por la palabra”¹¹³.*

La página era para Mallarmé como una unidad visual que se había de dotar de un cierto material intuitivo para establecer una armonía entre nuestros diversos modos de percepción, o

¹¹¹ MALLARMÉ, Stéphane. *Oeuvres complètes*. París, 1956.

¹¹² Ver al respecto, NICOLAS, Henry. *Mallarmé et le Symbolisme*. París, 1972.
Y, BÉNICHOU, Paul. *Selon Mallarmé*. París, 1995.

¹¹³ GÓMEZ BEDATE, Pilar. *Mallarmé*. Madrid, 1985: p.130.

entre nuestras *consideraciones perceptivas*¹¹⁴ de los diferentes sentidos, para anticipar lo que se presentará a la inteligencia. Es decir, cuidaba el espacio de la página atendiendo a la distribución del blanco y el negro producida por la intensidad comparativa de la tipografía, la estructura y composición de los caracteres,... Insistía en que la letra era el elemento básico del poema, y debía encontrar "movilidad" y expansión"¹¹⁵ como la inspiración en una composición musical. La disposición de los signos verbales y visuales, su evocativa interrupción del texto lineal con inesperados espacios en blanco, y un dinámico juego de tipografías señaló una revolución en la composición de la página impresa. "*La busca paciente y obstinada de un lenguaje críptico que defendiese a la poesía de los lectores indignos iba a ser tarea de la vida entera de Stéphane Mallarmé*"¹¹⁶, defendiendo firmemente la poesía como un fenómeno sagrado.

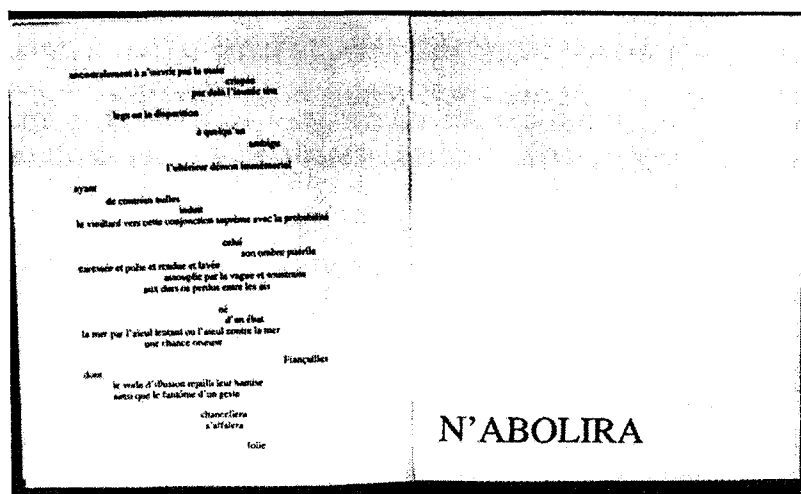
Probablemente, una de las obras más enigmáticas de la literatura moderna es su último poema, *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira Le Hasard* (1895). Publicado por primera vez en una versión aproximada en el periódico británico *Cosmopolis* en 1897, un año antes de la muerte de Mallarmé. La versión final, sin variaciones, apareció unos diecisiete años después, en 1914 (fig. 39). Durante este paréntesis de tiempo la influencia de su obra lo convirtió en maestro de varias generaciones intelectuales. El autor apostó, en este poema en prosa, por una *mise en page*

¹¹⁴ Para usar la terminología de Paul Valéry, "Concerning A Throw of the Dice", *Leonardo, Poe, Mallarmé*, vol. 8, en VVAA. *The Collected Works of Paul Valéry*. New Jersey, 1972.

¹¹⁵ MALLARMÉ, Stéphane. "Le Livre instrument spirituel", en *cit. supra.*, nota 111.

¹¹⁶ GÓMEZ BEDATE, *cit. supra.*, nota 113: p. 9.

radicalmente novedosa: texto fragmentado de caracteres no uniformes que descienden la página por versos dispuestos escalonadamente. La fragmentación de sus partes se reagrupan, según dice Jean-Pierre Richard, entorno a un "hilo conductor latente" ¹¹⁷, es decir, la frase "Un Coup de Dés Jamais N'Abolira Le Hasard", que constituye la espina dorsal del poema que gobierna el interior del conjunto. Los espacios blancos son una especie de silencio melódico, un espacio elástico que sirve para proferir la entonación: esta "distancia" blanca permite acelerar o aminorar el movimiento, tanto de lectura como de la simultánea visión de la página.



39. Stéphane Mallarmé, *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira Le Hassard* (1914).

El sentido del poema se articula por sí mismo en la interdependencia de su prosa y formato. Sus características físicas de tamaño y diseño son indisolubles del contenido, y usa la tipografía como auxiliar del pensamiento poético.

¹¹⁷ RICHARD, Jean-Pierre. *L'Univers Imaginaire de Mallarmé*. París, 1961: p.

Paul Valéry, el primero, o entre los primeros, que vio el manuscrito de Mallarmé, quizás es el que mejor describe los aspectos más reveladores del poema:

"Mallarmé finalmente me mostró cómo las palabras se organizaban en la página. Me pareció que estaba viendo la forma y el diseño de los pensamientos, emplazados por primera vez en un espacio finito. Aquí el espacio realmente hablaba por sí mismo, daba vida y hacía soñar formas temporales. La esperanza, la duda, la concentración, todo eran formas visibles. Con mi propio ojo podía ver silencios que asumían formas. Instantes inapreciables se hacían claramente visibles; la fracción de segundo durante la cual una idea aparece y desaparece; átomos de tiempo que sirven como gérmenes de últimas consecuencias finitas a través de siglos psicológicos, finalmente aparecen como seres, rodeando un vacío palpable".

Y, concluyendo el recuerdo de sus propias impresiones de una primera mirada al poema, Valéry se traslada interseccionando los propios pensamientos de Mallarmé, retransmitiendo su proximidad más íntima con Mallarmé y los escritos del propio poeta relatando el poema:

"Tenemos un antecedente de la propia mano de Mallarmé de lo que planeó hacer; trataba de 'emplear los pensamientos al desnudo y fijarlos en un dibujo'. Soñaba con un instrumento mental diseñado para expresar las cosas del intelecto y la imaginación abstracta".

La obra de Mallarmé estriba en una decisión básica: *hacerse cargo de la página en blanco* y del aparente verso-librismo o el *poema en prosa*¹¹⁸. Mallarmé manifestó que la *"configuración de la escritura vale como activación autosignificante de la tipografía, y sugiere, a la vez, una lectura sonora"*¹¹⁹. Este motivo prefigura el trabajo que las vanguardias desarrollarán hacia la "iconización" y la "sonorización" de la palabra.

Muchos son los autores que afirman que *Un Coup de Dés* era un fragmento de un libro en el que Mallarmé estaba trabajando (y que iba a ser ilustrado por Odilon Redon) antes de que la muerte le sorprendiera. La recuperación de las notas y esquemas de éste permiten dilucidar su concepción de "El Libro" como proyecto metafísico, como un reflejo del Universo. Mallarmé siempre se refería a éste con letras mayúsculas para enfatizar la distinción entre su referencia y el objeto banal y cotidiano.

Las relaciones entre lenguaje y forma, ideas y existencia, eran problemas filosóficos para los que encontró soluciones poéticas. De su ensayo "Le Livre instrument spirituel"¹²⁰ se desprende su propósito de buscar una síntesis entre una visión filosófica del Libro como un instrumento expansivo del espíritu y la capacidad de su forma para reflejar e incorporar pensamientos

¹¹⁸ Tomando las palabras de Juan Carlos Rodríguez. *La poesía, la música y el silencio. (De Mallarmé a Wittgenstein)*. Sevilla, 1994: p.12.

¹¹⁹ MALLARMÉ, Stéphane. Prefacio de *un Coup de Dés Jamais N'Abolira Le Hasard*. Padua, 1971.

nuevos con convenciones visuales. *"Todas las experiencias terrenales están contenidas, finalmente, en un libro"*¹²¹. El Libro podía ser "El Todo" y dar acceso a la divinidad a través de su forma.

Pero, negando que él tenía el poder para hacer tal tipo de obra, describió minuciosamente las cualidades que "El Libro" debía cumplir, es decir, la reivindicación de la letra como elemento esencial del libro, la integración de gran variedad de tipografías —incluyendo la tipografía comercial y, especialmente, la de los periódicos y anuncios publicitarios populares—, un diseño rítmico de silencios con sus dimensiones adecuadas, una constelación de signos que brindaban insospechados contrastes cromáticos¹²² y, en definitiva, todos aquellos componentes que hemos analizado en su poema *Un Coup de Dés*.

Sin embargo, el concepto mallarmiano del Libro no finalizaba con las posibilidades que visionaba de la página, sino que insistió en el reconocimiento del *sentido del formato*. Un reconocimiento que se movía en contra de la unidad "artificial" que solía estar basada en las medidas cuadradas del libro. Y, a semejanza de la disposición en partes o fragmentos del texto y las palabras, exigía la fragmentación del formato en cuadernillos o pliegos y páginas sueltas, sin numeración, hojas móviles, susceptibles de múltiples (o, tal vez, infinitas) combinaciones¹²³. Movimientos aleatorios que reflejan el eterno y cambiante orden

¹²⁰ MALLARMÉ, *cit. supra.*, nota 111.

¹²¹ MALLARMÉ, *ibidem*.

¹²² Ver SCHERER, Jaques. "Symbolisme du noir et du blanc", en *Le 'Livre' de Mallarmé*. París, 1957: p. 49-53.

¹²³ Con relación a este concepto del Libro ver SCHERER. "Structure et Mouvement dans le Livre", en *op. cit.*: p. 56-61.

del Universo. Una visión del destino humano al que habíamos de rendirnos frente la derrota del azar (*hasard*).

Este cambio de unidad en las estructuraciones temporales responde a la llamada cuarta dimensión o dimensión espacio-tiempo, y el dinamismo que permite la movilidad de su estructura, que destemporaliza el propio tiempo, se organiza como lo hacen actualmente los más sofisticados espacios cibernéticos.

De sus textos se han realizado maravillosos *Livres d'Artiste* como *L'Après-midi d'un faune* de Édouard Manet, con el mismo artista *Le Corbeau* —una traducción de Mallarmé de un poema de Edgar Alan Poe—, y *Poésies* con ilustraciones de Henry Matisse.

Pero, la relevancia de la obra de Mallarmé radica en los inmediatos y profundos efectos que tuvo, como en la sintaxis de Apollinaire, los libros cubistas de Picasso y Gris, las "*palabras en libertad*" del líder futurista italiano Marinetti, las subversiones tipográficas dadaístas y surrealistas,... o el excelente homenaje que Marcel Broodthaers rinde a *Un Coup de Dés*¹²⁴.

A la vez, *Un Coup de Dés* anticipó e inició la reciente teoría de la "obra abierta". Al exteriorizar las condiciones temporales de la narrativa, y comprometer al lector en su interpretación espacial; el lector o espectador contribuye a la intervención y construcción activa de la obra de arte. Es decir, otorga al espectador el poder de modificar y acabar la obra de

¹²⁴ Sobre la obra *Un Coup de Dés* de Broodthaers ver el capítulo 3.2.5.- LIBROS PREEXISTENTES, en el que tratamos la recuperación de Broodthaers del poema de Mallarmé; y el capítulo 6.3.3.- MARCEL BROODTHAERS, en el que analizamos, detenidamente, otros aspectos de esta obra.

arte, de la misma manera que propondrá la *performance*. La "obra abierta" busca desestabilizar el dominio de la autoría. En 1957 Marcel Duchamp completa estos objetivos al declarar que las condiciones del "Acto Creativo" requerían que ninguna obra de arte pudiera considerarse acabada hasta que el espectador la completara, la participación del espectador como resolución de toda obra de arte¹²⁵.

¹²⁵ Marcel Duchamp en su conferencia "The Creative Act" (1957), en VVAA. *The New Art*. Nueva York, 1973: p. 23-26.

4.2.- AMBROISE VOLLARD Editor

Pocos marchands ocupan un lugar tan alto como Ambroise Vollard (1867-1939) dentro del campo de la edición de libros. Ocupa, junto a: Daniel-Henry Kahnweiler, Albert Skira, Tériade o Iliazd¹²⁶, sus inmediatos colegas, el puesto de honor.

En el segundo período de su vida¹²⁷, hacia 1900 Vollard se dedicó a las grandes ediciones de bibliófilo y a los cuadernos o carpetas de artistas-grabadores¹²⁸. Sus proyectos recogen la obra de casi la totalidad de los artistas más importantes del momento: Cézanne, Matisse, Picasso, Chagall,...

Consiguió aglutinar y canalizar la labor entre artistas plásticos y autores literarios. Y es célebre por ser pionero en esa alianza, de la que surgieron brillantes ejemplares que significaron una total ruptura con los severos cánones establecidos por la tradición bibliofílica de la época.

François Chapon, en sus estudios realizados sobre la evolución del Libro Ilustrado en Francia, dedica especial atención a las aportaciones de los editores y describe, de la siguiente manera, la relación entre el pintor y el poeta en el momento en que Vollard se introdujo en el terreno editorial:

¹²⁶ De todos ellos hablaremos a lo largo del capítulo 5.

¹²⁷ Sobre los aspectos biográficos de Vollard ver su propio testimonio, VOLLARD, Ambroise. *Memorias de un vendedor de cuadros*. Barcelona, 1946.

¹²⁸ En relación a su faceta como editor nos remitimos a la siguiente bibliografía: DRAKE, Christopher. *Ambroise Vollard. Éditeur*. Stuttgart, 1994. JOHNSON, Una E. *Ambroise Vollard éditeur, 1867-1939. An appreciation and Catalogue*.

“A finales del siglo XIX la unión de un pintor y un poeta con relación al libro era, a menudo, el resultado de una conjetura, si no fortuita, cuando menos, excepcional. Fruto de la amistad, de relaciones esporádicas y en la que faltaba una base económica, sin la cual era imposible la salida de una producción”¹²⁹.

En este contexto, Vollard protagonizó un papel que paliaba esta laguna entre pintor y poeta. Tanto en cuestiones financieras, como en aspectos propios de la configuración del libro.

Vollard trabajaba infatigablemente escogiendo textos —de antiguos autores clásicos franceses del s. XIX y contemporáneos—, los tipos de las letras —los textos se imprimían en la mejor imprenta francesa, Imprimerie Nationale—, el papel más adecuado para cada libro, y poniendo a disposición de sus artistas el servicio de expertos especialistas —para las litografías el estampador Auguste Clot, y para la calcografía Louis Fort, y más tarde Roger Lacourrière— que les ayudaban en las dificultades técnicas.

Otorgaba a los artistas una absoluta libertad en la concepción de sus ilustraciones. Impuso una nueva sensibilidad basada en el equilibrio entre el nivel de independencia y sumisión de la expresión gráfica y poética.

Nueva York, 1944 (una reciente edición, *Ambroise Vollard, Editeur: Prints, Books, Bronzes*. Nueva York, 1977).

¹²⁹ CHAPON, *cit. supra.*, nota 8: p. 51. Y en “Ambroise Vollard éditeur”, *Gazette des Beaux-Arts* n°94. París, 1979: p. 33-47; “Ambroise Vollard éditeur (2e partie)”, *Gazette des Beaux-Arts* n°95. París, 1980: p. 25-38.

En 1900 aparece su primer libro, *Parallèlement*¹³⁰. Esta obra, resultado de las litografías de Pierre Bonnard y los poemas de Paul Verlaine, fue rechazada por casi todos los coleccionistas y profesionales del mundo del arte, principalmente, por la novedad que suponía el uso de la litografía para las ilustraciones, ya que la técnica apropiada y reconocida para ello era la xilografía. Sin embargo, Vollard reaccionó a las críticas y al boicot con una excelente y prolífica actividad. Obteniendo, años más tarde, un exitoso y total reconocimiento.

Entre las obras que llevan su sello editorial las hay muy importantes, como las ilustradas por Bonnard y Picasso¹³¹; por Rodin a Octave Mirbeau, *Le jardin des supplices* (1902); Maurice Denis a Verlaine, *Sagesse* (1911); Jean Puy a textos del propio Vollard, *La Père Ubu à la Guerre* (1923); Odilon Redon a Gustave Flaubert, *La Tentation de Saint Antoine* (1938). Sin olvidar, la obra de Marc Chagall para *Fables* (1952) de La Fontain y los ciento diez aguafuertes de Dufy para *La Belle enfant, ou L'amour à quarante ans* (1930) de Eugène Montfort, en los que trasluce su amor hacia la luz y la vida de Provenza.

A su extraordinaria colección de libros, y a los veinticuatro proyectos que quedaron por realizar a su muerte, hay que añadir los dos *Albums de Peintres graveurs*, editados en 1896 y 1897, respectivamente, en los que colaboraron gran cantidad de artistas, del orden de Renoir, Cézanne, Bonnard, Vuillard, Puvis de Chavannes, Toulouse Lautrec, etc.

¹³⁰ Dedicaremos especial atención a esta obra en el apartado siguiente.

¹³¹ Dos de sus obras ejemplares están comentadas en los apartados siguientes.

Hans Bolliger afirma que Vollard *"fue un importante marchand, pero como editor de grabados y libros, y como escritor, es como se le conocerá en la historia del arte"*¹³².

¹³² BOLLIGER, Hans. *Picasso's Vollard Suite*. Londres, 1987: p. 8.

4.2.1.- VOLLARD-BONNARD— *Parallèlement*

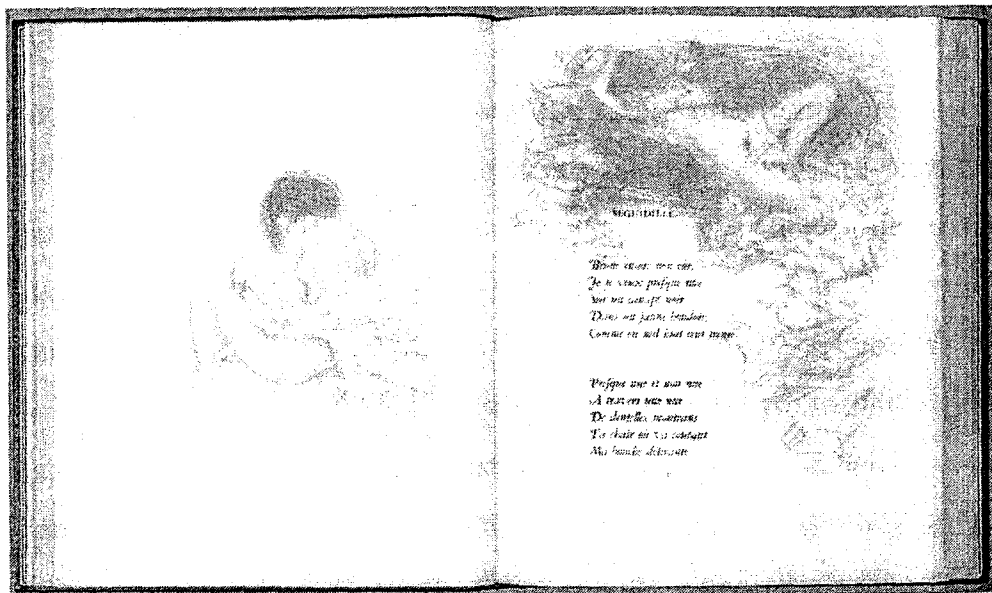
Una de las relaciones más fructíferas de Vollard como editor es la que estableció con Pierre Bonnard (1867-1947), al que conoció en 1893. *Quelques aspects de la vie de Paris* (1899) y las estampas destinadas a los *Albums d'estampes originales des peintres-graveurs de la Galerie Vollard*, marcan el debut de esta larga asociación Vollard-Bonnard de la que surgieron más de treinta volúmenes editados juntos. En esta primera colección de estampas, *Quelques aspects de la vie de Paris*, ya se manifiesta el sorprendente poder de sugestión de la obra gráfica de Bonnard. En las doce litografías de esta serie, los fragmentos de color se hallan ingeniosamente distribuidos, fusionados con el lirismo de su línea para evocar la misteriosa calidad del realismo urbano parisino.

Es importante recordar que en estos años Bonnard ya contaba con una larga experiencia dentro del campo de la ilustración de libros, a la manera tradicional, como su obra *Petites scènes familières* (1893), un compendio de momentos domésticos, o *Petit Solfège illustré* (1893), un libro de música; ambos realizados para el compositor Claude Terrasse¹³³.

Casi diez años como ilustrador de libros, sumado a sus colaboraciones en *La Revue Blanche*, influyeron, sin duda, en ciertas características de sus posteriores *Livres d'Artiste*.

¹³³ Sobre sus Libros ilustrados ver TERRASSE, Antoine. *Pierre Bonnard, Illustrator: A Catalogue Raisonné*. Nueva York, 1989.

Como apuntamos en el apartado anterior, *Parallèlement* (1900) fue el primer libro editado por Vollard. Pero la importancia capital de esta obra va más allá de su catalogación cronológica. *Parallèlement* está considerado el primer *Livre d'Artiste* moderno, por la autonomía y libertad de concepción de las imágenes al "interpretar" el texto, a diferencia de los Libros Ilustrados del momento cuyas imágenes le prestaban una atención literal. La armonía entre los poemas de Verlaine y las imágenes de Bonnard que se da en esta obra, estableció una nueva estética y una nueva sensibilidad hacia el libro. Este "extraño" maridaje entre la impresión tradicional del texto con el revolucionario uso de la litografía para las ilustraciones, resultó en un hermoso y exquisito libro, hoy en día venerado como un pináculo del *Livre d'Artiste* francés (fig. 40).



40. Pierre Bonnard, *Parallèlement* (1900).

El único autor contemporáneo del que Vollard publicó su obra fue Verlaine. Los poemas de Verlaine que conforman *Parallèlement* —cuya primera edición había aparecido once años antes— son una miscelánea de aspectos y reflexiones de la vida del poeta. Especialmente la dualidad de la naturaleza humana, y el conflicto religioso que le ocasionaba su bisexualidad. Un liberalismo hedonista combinado con una nostalgia del sueño rococó; tizado, a la vez, por el espíritu de la escuela parnasiana (grupo al que también pertenecían, sintomáticamente, Mallarmé y Baudelaire) que enfatizaba la idea del paganismo griego.

Bonnard dedicó dos años para la realización de las ciento diez litografías de que consta la obra. En ellas se aprecia la evolución gráfica del artista. Las primeras litografías muestran una sensualidad e intensidad visceral que va disminuyendo a favor de la consistencia de la línea.

Aunque de algunas imágenes se conservan varios estados, la mayoría no fueron retocadas. Bonnard realizaba numerosos dibujos preparatorios, esto se refleja en la sorprendente espontaneidad de sus litografías. La gestualidad de su línea, sin embargo, es espontánea sólo en apariencia, pues el artista no se aventuraba al azar para expresarse, sino que tras haber trabajado en los dibujos previos, controlaba totalmente la acción. De esta manera conseguía —como Mallarmé— evocar o sugerir y nunca decir, con la finalidad de mantener intacto el misterio que el observador ha de explorar y descubrir por sí mismo leyendo entre las líneas; líneas, que como Bonnard

observó, podían ser “*tranquilas, violentas, puras, irregulares, animadas, oscilantes*”.

Y para abordar la línea bajo esta multitud de dicciones, la litografía se convirtió en la técnica más apropiada. Comentamos, anteriormente, la escandalosa reacción que produjo el uso de la litografía para tales ediciones de bibliófilo, a lo que ahora hemos de añadir la provocación del tema, que fue tratado con explícitos desnudos entre la intimidad lésbica y la pasión heterosexual. Y por otra parte, el arrollador uso de los márgenes como espacio para la ilustración, desafiaba a la tradición a la vez que aumentaba exponencialmente las posibilidades estéticas de la página.

Un documento excepcional de la crítica del momento es el artículo de Clément-Janin en el *Almanach du bibliophile*¹³⁴. El crítico de arte consideró que *Parallèlement* era un proyecto que ridiculizaba la bibliofilia seria. De ella reprochaba la incertidumbre de la línea de Bonnard, la elección de Vollard de la tipografía garamond, criticó ferozmente la relación entre la imagen y la página que, en su opinión, ignoraba las normas de proporción y reflejaban una completa ausencia de gusto e incluso censuró el color rosado-sanguina de la tinta usada para las litografías.

A pesar de la escasa aceptación que tuvo *Parallèlement*, o quizás por ello, Vollard pronto comisionó otro libro para Bonnard, *Daphnis et Chloé* (1902). Ciento cincuenta y una litografías para

¹³⁴ Clément-Janin, “Les Editions de bibliophiles”, *Almanach du bibliophile*. París, 1901: p. 245-246. Reproducida en el “Appendix” del catálogo de la exposición *Pierre Bonnard. The Graphic Art*. Nueva York, 1989: p. 192-193.

una versión francesa del texto del escritor clásico griego Longus. Sin embargo, aunque el romance pastoral del tema desborda sensualidad, y aunque persiste en el uso de la litografía, esta obra se aproxima más a los confines de la bibliofilia tradicional. Otras obras que realizaron conjuntamente fueron el *Almanach illustré du Père Ubu* (1901), *Dingo* (1924) de Octave Mirbeau y *Sainte Monique* (1930) del propio Vollard. Antoine Terrasse nos descubre la esencia de los libros de Bonnard al considerarlos "diarios privados en el sentido de que la seguridad y las dudas están depositadas sobre el papel con total honestad"¹³⁵.

Otro testimonio de la crítica contemporánea es el artículo de JARRY, Alfred. "Parallèlement", *La Revue Blanche*. París, 1901: p.317.

¹³⁵ TERRASSE, Antoine. "Introduction", en BOUVET, Francis. *Bonnard. L'oeuvre gravé*. París, 1981: p. 10.

4.2.2.- VOLLARD-PICASSO— *Le Chef-d'oeuvre Inconnu*

Vollard, como editor, inauguró su relación con Picasso¹³⁶ en 1913 con la publicación de una serie de quince aguafuertes bajo el título de *Saltimbanques*. A esta obra le siguió el libro, posiblemente, más importante que realizaron juntos, *Le Chef-d'oeuvre Inconnu* (1931) y en esa misma época Vollard empezó a planear un libro de André Suarés, *Hélène chez Archimede*, que también ilustró Picasso, pero que no fue editado hasta el año 1955.

El famoso libro *Le Chef-d'oeuvre Inconnu* es el momento estelar de la colaboración Vollard-Picasso. El número de ilustraciones es considerable: dieciséis páginas introductorias con cincuenta y seis dibujos, el texto ilustrado junto a la portada suman sesenta y siete páginas más, y concluye con trece grabados más. La fábula del texto de Honoré Balzac sobre la búsqueda de un pintor del valor absoluto de la belleza, dio la oportunidad a Picasso de plasmar sus propias reflexiones y dilemas. Examinemos con detalle este libro que cautiva y entusiasma a muchos de los amantes del arte moderno y que autores como Alfred H. Barr consideran que es uno de los libros

¹³⁶ En el capítulo siguiente trataremos otros *Livres d'Artiste* de Picasso en función del editor para los que fueron realizados. Por lo tanto, otras obras cuyas están comentadas en los capítulos referidos a Kahnweiler (5.1.- CUBISMO), Iliazd (5.3.2.- FUTURISMO RUSO), PAB (5.4.- DADAÍSMO), Skira y Tériade (5.7.- SURREALISMO). Asimismo, nos remitimos a las siguientes monografías: CRAMER, Patrick. *Pablo Picasso. Les Livres Illustrés*. Ginebra, 1983. GOEPERT, Sebastian. *Pablo Picasso –catalogue raisonné des Livres Illustrés*. Ginebra, 1983. Y, HORODISCH, Abraham. *Picasso as a Book Artist*. Londres, 1962.

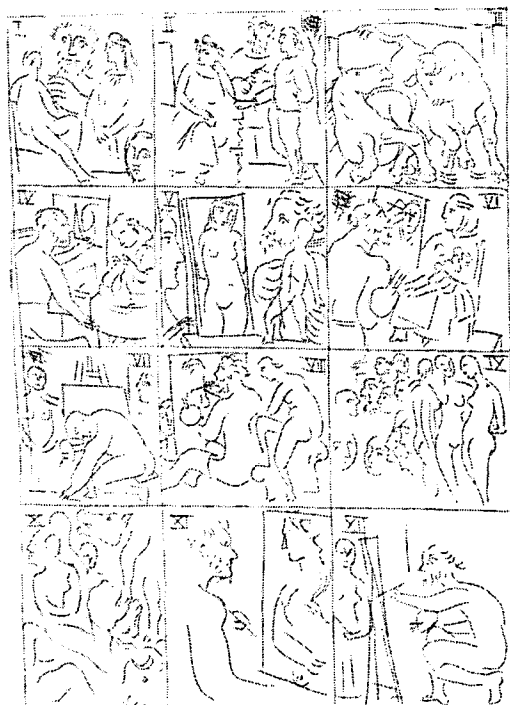
más destacables de nuestro tiempo¹³⁷. El libro empieza con una *"especie de introducción"* de Picasso, según lo describe Vollard. Las dieciséis páginas que lo forman contienen cincuenta y seis dibujos de una dicción eminentemente lineal. La mayoría de estos dibujos provienen de un cuaderno de apuntes de Picasso datado en el año 1926. Barr describe estos dibujos de la siguiente manera: *"...dibujos diferentes a todos los que había hecho antes... Algunos vagamente sugeridos... unos parecen instrumentos musicales, otros abstractos. Todos parecen haber sido hechos como si estuviera distraído o automáticamente, como si fueran garabatos"*. Suelen interpretarse como si hubiera intentado reducir instrumentos musicales a una forma inusual, difícil de interpretarse a primera vista. El porqué Vollard llamó a estos cincuenta y seis dibujos una *"especie de introducción"*, como se lee en el título: *En manière d'introduction par Pablo Picasso*, continua siendo un misterio. La única explicación que se ha avanzado es que se trata de un intento de ridiculizar a la figura del artista a través de una serie de dibujos inteligibles, y de esta manera establecer un paralelismo con la supuesta obra de arte que ha pintado el artista del texto de Balzac¹³⁸.

Las sesenta y siete xilografías que se hallan con el texto conservan caracteres de fuerte estilización bajo un lenguaje cubista. Algunos amigos de Picasso, que vieron los dibujos originales, declaran que las xilografías son sólo unas *"traducciones imperfectas"*. La temática es muy variada: retratos, desnudos, escenas costumbristas, un caballo, etc., la mayoría de ellos no se refieren a ningún aspecto del texto. Resulta evidente

¹³⁷ BARR, Alfred H. *Picasso, Fifty years of his Art*. Nueva York, 1946.

que Vollard no seleccionó las imágenes por su conexión directa con el texto y dejó plena libertad a Picasso para trabajar las imágenes que acompañan el texto. Tan sólo una de ellas, que representa un artista pintando el retrato de una mujer, está relacionada con la fábula del poeta.

Y a las xilografías le siguen los trece grabados. Los temas, nuevamente, escapan de cualquier referencia al texto. Entre ellos hay estudios de animales, bodegones,... Uno de estos trece grabados es una suerte de índice producto de un malentendido entre Vollard y el encuadernador (fig. 41).



41. Pablo Picasso, *Le Chef-d'oeuvre Inconnu* (1931).

¹³⁸ Hipótesis de J. R. Thomé, *Vingt artistes du livre*, 1950: p. 230, citado en HORODISCH, *cit. supra.*, nota 136.

Vollard le dio las instrucciones al encuadernador, en las que no especificaba el emplazamiento de los grabados y como no estaban numerados, Picasso grabó una treceaba plancha, dividida en doce paneles numerados y de tamaño aproximadamente igual, en los que mediante unos cuantos trazos describía la composición de cada uno de los doce grabados siguientes. La maestría y belleza de estos trece grabados finales son el punto culminante de la obra.

Otro de los momentos estelares de la colaboración Vollard-Picasso lo hallamos en la *Suite Vollard*¹³⁹.

La estrecha amistad que mantenían artista y editor suscitó en Picasso la realización de un retrato de Vollard cada vez que fuera a visitarlo, pero la muerte del editor truncó este singular proyecto cuando sólo contaba con tres grabados. Al mismo tiempo, Vollard había comprado al pintor, en 1937, noventa y siete planchas de cobre grabadas por Picasso durante los años 1930 y 1936. Estos noventa y siete grabados más los tres retratos de Vollard, arriba mencionados, redondean el número de cien estampas que en 1937 formarían la *Suite Vollard*. Una E. Johnson¹⁴⁰ señala la confusión que ha infundido este título, haciendo creer que toda la serie fue encargada por Vollard, tal y como acostumbraba a practicar en la mayoría de sus publicaciones.

Los temas de las estampas de esta larga serie se pueden clasificar en dos grandes grupos: "El escultor en su estudio" y "El

¹³⁹ Sobre esta obra ver BOLLIGER, *cit. supra.*, nota 132, y el catálogo de la exposición *Picasso. Suite Vollard*, realizada en el Instituto de Crédito oficial de Madrid, 1991.

¹⁴⁰ JOHNSON, *cit. supra.*, nota 128.

Minotauro". Esta vez combinaba dos de los temas que había trabajado en libros anteriores: la mitología y el artista en su estudio.

La destreza técnica de Picasso fue decisiva para la realización de asombrosos grabados. Juan Manuel Bonet comenta al respecto: *"La Suite Vollard, prodigiosa tanto por la diversidad de su inspiración como por la maestría técnica que revela, ocupa un lugar central dentro de la obra grabada de Picasso y dentro de su obra toda"*¹⁴¹.

Cincuenta de los ejemplares de esta serie se realizaron sobre papel verjurado de Montal, para el que diseñaron una marca al agua con el nombre "Vollard" o "Picasso". Y con ello extremaron la calidad de esta brillante edición.

Esta magnífica obra nos brinda la posibilidad de establecer la indispensable distinción ente el Libro-Arte, o en el caso de Vollard-Picasso concretaremos en *Livres d'Artiste*, y las colecciones o carpetas de grabados. Como dijimos anteriormente, Vollard, igual que otros marchands, realizó algunas ediciones, de muy alta calidad, de carpetas y colecciones de grabados de los artistas de su galería, pero, el hecho de que en ellas también se manifieste su esmero por la selección de materiales y sistemas de impresión de gran calidad, no implica que sean libros, ya que no cumple con una de las características esenciales, que explicamos en el capítulo anterior, para que se considere un Libro-Arte, la secuencia. En una carpeta o colección de grabados no se pretende establecer nunca un ritmo de "lectura" que relacione unas estampas con otras. Normalmente, se trata de un conjunto

¹⁴¹ BONET, Juan Manuel. "Cinco fragmentos para un Vollard", en el catálogo *Picasso. Suite Vollard, cit. supra.*, nota 139.

de grabados con algún nexo temático o de otro tipo, como es reunir los artistas de cierta galería, pero ello no supone una correlación temporal de lectura entre las estampas.

El último, y una vez más, de los más hermosos libros picassianos de Vollard fue para un texto del Conde de Buffon, *Eaux-fortes originales pour des textes de Buffon*. Treinta y un aguafuertes realizados alrededor de 1937 que no llegaron a publicarse hasta 1942, tres años después de la muerte del marchand que había organizado la primera exposición de Picasso.

**5.- EL LIBRO-ARTE. SOPORTE DE CREACIÓN EN LA 1ª
MITAD DEL S. XX**

5.- EL LIBRO-ARTE. SOPORTE DE CREACIÓN DE LA 1ª MITAD DEL S. XX

La historia del Libro-Arte en la primera mitad del s. XX está íntimamente relacionada con el recorrido de las vanguardias históricas. Por esta razón, el presente capítulo está estructurado según el trayecto de los movimientos de vanguardia de la primera mitad de nuestro siglo.

Antes de entrar en este apartado, hemos de puntualizar que no trataremos de realizar un análisis pormenorizado de dichos movimientos de vanguardia en todas sus facetas artísticas, sino que, nos centraremos, lógicamente, en sus manifestaciones en el ámbito de los Libros-Arte, en los que, por supuesto, también se reflejan las características teórico-conceptuales del programa estético que distingue a cada uno de los movimientos.

En los primeros años del s. XX surgió el *Livre d'Artiste* o *de Peintre* como notable resultado del desarrollo que el Libro-Arte estaba experimentando a partir del Libro Ilustrado¹⁴². Pero, además de tratarse del período de máximo esplendor de los *Livres d'Artiste* —a los que dedicaremos especial atención en este capítulo—, es importante recordar que estas cinco décadas están marcadas por la proliferación de manifiestos estéticos, teóricos, textos didácticos,... una gran cantidad de material impreso en los que el libro como medio formal fue de suma importancia, y con

¹⁴² Sobre el concepto de Libro Ilustrado y *Livre d'Artiste* o *de Peintre* nos remitimos a los capítulos 2.1 y 2.2. respectivamente.

ellos alcanzó gran variedad de formatos: libros, panfletos, revistas, periódicos,... que traducían directamente un particular sistema estético, intelectual y analítico.

5.1.- CUBISMO

Alrededor de 1907-1908 se produjeron en París una serie de hechos que, vistos retrospectivamente, adquieren una particular trascendencia histórica. En 1907, Picasso pintó la sorprendente obra: *Les demoiselles d'Avignon*. El crítico Guillaume Apollinaire presentaba al pintor Georges Braque a Picasso, y Cézanne, fallecido el año anterior, era objeto de una gran exposición antológica en el Salon D'Autome de París. Fue entonces cuando se publicó en la revista *Mercure de France* las cartas de Cézanne a su amigo pintor Émile Bernard, donde se leía: "*En la naturaleza todo está modelado según tres formas fundamentales: el cubo, el cilindro y la esfera*"¹⁴³.

En 1908 Braque expuso, en la galería de Daniel-Henry Kahnweiler, obras a las que el crítico Louis Vauxcelles se refirió hablando de "cubos". Así pues, *Les demoiselles d'Avignon* de Picasso y su relación con Braque, el crítico Apollinaire, el marchand Kahnweiler, bajo la influencia de la obra de Cézanne y la expresión de Vauxcelles, que será el origen de la denominación del grupo; supuso la génesis de un colectivo que empezaron a definirse como una de las manifestaciones más revolucionarias y fértiles del arte del s. XX, el **Cubismo**.

En el ámbito de los Libros-Arte la figura del galerista y editor Daniel-Henry Kahnweiler adquiere gran importancia dentro

¹⁴³ En DORAN, Michael. *Conversations avec Cézanne*. París, 1981.

del **Cubismo**¹⁴⁴. Kahnweiler, llegado a París desde Alemania, empezó dedicándose a la venta de arte, introduciéndose así entre los miembros de la nueva bohemia. Siguiendo los pasos de Ambroise Vollard, unió artista y editor para crear extraordinarios *Livres d'Artiste*. Su primer fruto fue *L'Enchanteur pourissant* (1909), con textos de Apollinaire y xilografías de André Derain. Las imágenes muestran una resonancia del arte primitivo, pero muy distintamente a como lo harán los artistas expresionistas. Apollinaire introdujo una revolucionaria sintaxis visual, rechazó la perspectiva espacial tradicional en favor de una nueva conceptualización del espacio, reconstruyéndolo por planos superpuestos o yuxtapuestos. *L'Enchanteur purissant* fue también el primer libro que presentaba Apollinaire "*lleno de ideas todas nuevas y atractivas fabulaciones filosóficas de las cuales no tiene analogía en ninguna literatura, L'Enchanteur pourissant [...] es uno de los libros más misteriosos y líricos de la nueva generación literaria*"¹⁴⁵.

Detengámonos momentáneamente en la labor de Guillaume Apollinaire. Fue uno de los críticos de arte (además de escritor y poeta) más importantes de comienzos de siglo. Ejerció una gran influencia en la formación de muchos de los movimientos estéticos que precedieron la I Guerra Mundial. Apollinaire fue también uno de los primeros adalistas del **Cubismo**, publicando en 1913 *Les peintres cubistes*. Más tarde

¹⁴⁴ El libro cubista fue estudiado con profundidad por BERTRAND, Gérard. *L'illustration de la poésie à l'époque du Cubisme 1909-1914*. París, 1971. Y, más recientemente, por STEIN, Donna. *Cubist Prints, Cubist Books*. Nueva York, 1983.

¹⁴⁵ HUGES, Jean en la introducción del catálogo, *50 ans d'édition de D.-H. Kahnweiler*. París, 1959.

fue amigo del movimiento futurista, llegando a escribir uno de sus manifiestos, y a través de André Breton influyó con algunas ideas en el movimiento surrealista. Además, puede considerarse el primer poeta del siglo XX que fue un instigador activo del arte gráfico a través de su pluma. Los primeros de sus brillantes *calligrames* —caligramas¹⁴⁶— fechados en 1914 están claramente influenciados por la poesía de Mallarmé, pero pronto su obra adquirió el talante de su personalidad, como muestra su obra *Poet assassiné* (1916), que diez años más tarde, después de su muerte, Raoul Dufy ilustró a modo de cuento metafórico sobre la muerte del poeta y, por extensión, de la poesía. Mucho después, para el 50 aniversario de su muerte, Jim Dine —artista perteneciente al Pop Art estadounidense— hizo algo similar para la traducción inglesa, *The Poet Assassinated*, usando *fotomontajes*¹⁴⁷ que simulaban la disyuntiva narrativa del poeta. Otra de sus obras con Dufy fue *Le Bestiare ou cortege d'Orphee*, en la que se muestra la búsqueda de Dufy por formas decorativas y trazos llenos de frescura y visualidad exquisitamente rítmicos, de aparente espontaneidad, que poseen la gracia de las miniaturas orientales.

De la bibliografía de Apollinaire destacan *Alcools*, libro que recoge sus primeros poemas (1898-1913), y *Calligrammes*, que abarca el período de la primera guerra mundial. Apollinaire

¹⁴⁶ El caligrama es un tipo determinado de composiciones poéticas que, por su concepción y disposición tipográfica, rompe con la ordenación lineal tradicional de los versos, y estructura la presentación de éstos en palabras sueltas o agrupadas en bloques, con vista a sugerir impresiones visuales que ilustren o refuercen la intencionalidad del texto poético. Respecto a las aportaciones de los caligramas de Apollinaire en el Libro-Arte vanguardista ver GREET, Anne Hyde. *Apollinaire et le livre de peintre*. París, 1977.

¹⁴⁷ El *fotomontaje* es una forma de extracción, manipulación y recomposición de imágenes preexistentes.

fue el creador de los *poemas-conversaciones*, en los que el aspecto esencial lo constituye el factor del inconsciente, el entresacar de una conversación ciertos elementos para transcribirlos literalmente. Por otra parte, su importante labor crítica en torno al aduanero Rousseau, a los cubistas o bien a los artistas metafísicos fue un punto de partida para muchos otros escritos. Apollinaire siempre entendió la crítica de arte como una auténtica labor creativa, de ahí que sus escritos sean tan significativos y superen a los de otros críticos de su época¹⁴⁸.

Volvamos nuevamente a la figura del editor Kahnweiler. Otra de las grandes obras editada por Kahnweiler fue la trilogía *Saint Matorel*, con textos de Max Jacob: *Saint Matorel* (1911) ilustrada por Picasso, *Les Oeuvres burlesques et mytiques de frère Matorel mort au couvent* (1912) por Derain y *Le Siège de Jérusalem; grande tentation céleste de saint Matorel* (1914) también por Picasso. Los aguafuertes de Picasso para estos dos libros fueron su primera aproximación a los *Livres de Peintre*¹⁴⁹. Son obras testimoniales del proceso gráfico de Picasso desde el Cubismo-Analítico —*Saint Matorel*—, al Cubismo-Sintético —*Le Siège de Jérusalem*—. A pesar de que en ellos abundan ciertas convenciones de los Libros Ilustrados, como la estricta separación entre texto e imagen, el lenguaje cubista que acompaña la obra

¹⁴⁸ Véanse las obras de ADÉMA, Marcel. *Guillaume Apollinaire, le más aimé*. París, 1952. DE LA TORRE, Guillermo. *Apollinaire y las teorías del cubismo*. Barcelona-Buenos Aires, 1967.

¹⁴⁹ Como señalamos anteriormente (nota 136), los *Livres d'Artiste* o *de Peintre* de Picasso se hallan comentados en relación a su editor: Vollard (4.2.2.- VOLLARD-PICASSO- *Le Chef-d'oeuvre Inconnu*), Iliaszd (5.3.2.- FUTURISMO RUSO), PAB (5.4.- DADAÍSMO), Skira y Tériade (5.7.- SURREALISMO). De la misma manera nos remitimos a la bibliografía propuesta en la misma nota a cerca de los Libros-Arte de Picasso.

de Max Jacob dista mucho de ilustrar y referirse a su contenido literal.

Entre otros muchos títulos editados por Kahnweiler destacaremos: *Ne coupez pas Mademoiselle ou les erreurs des P.T.T.* (1921) de André Malraux y Fernand Léger, *Le Nez de Cléopâtre* (1922) de Georges Gabary y André Derain,... François Chapon, al que nos hemos referido en diversas ocasiones en este estudio, en 1984 elogió la labor de Kahnweiler de la siguiente manera:

*"Es una de las glorias de Kahnweiler haber sido uno de los primeros en comprender el alcance del fenómeno: lo que podría haber sido un enfrentamiento (recordar el rechazo de la generación de Mallarmé por la ilustración entonces tradicional) se convierte por la intervención del libro y por su acción específica, en el acuerdo en el cual se reconocen, se experimentan, se confortan dos de las más altas proyecciones del espíritu moderno en una creación"*¹⁵⁰.

Pero, en torno a este impresionante panorama de *Livres d'Artiste* que dominará el s. XX, hay una obra que deslumbra sobre todas las demás, *La Prose du Transsibérien et la petite Jehanne de France*¹⁵¹ (1913), una colaboración entre Sonia

¹⁵⁰ CHAPON, François. "Les Livres de Kahnweiler", en el catálogo de la exposición *Daniel-Henry Kahnweiler. Marchand, éditeur, écrivain*. París, 1984: p. 76.

¹⁵¹ Dos profundos estudios sobre esta obra son, el realizado por SIDOTI, Antoine. *La Prose du Transsibérien et la petite Jehanne de France: Blaise Cendrars-Sonia Delaunay, novembre 1912-juin 1914. Génese et dossier d'une polémique*. París, 1987. Y, el de PERLOFF, Marjorie. *The Futurist Moment*. Chicago, 1986, que incluye notas de Cendrars sobre su producción.

Delaunay¹⁵² y Blaise Cendrars. Se trata de una majestuosa combinación entre las abstracciones en color, a base de *pochoir*¹⁵³, de Sonia Delaunay y la expresividad tipográfica de la poesía radical de Blaise Cendrars. La obra adopta la forma rollo, lo que supuso un cambio de dirección dentro del contexto de los *Livres d'Artiste* del momento en los que siempre se adoptaba el formato códex. Una gran pieza de casi 2 metros de largo, ninguna experiencia lectora había asumido hasta ese momento semejantes dimensiones, y la explosión de un libro de esas proporciones fue un éxito formal. La obra tiene un carácter dual. En la franja izquierda los *pochoir* de Delaunay componen grandes formas curvas, rápidas y de brillantes colores que hacen recorrer dinámicamente la mirada del espectador a través de la obra entera. Todo ello contrasta con la franja derecha que está luminosamente pintada pero descubriendo los pasajes poéticos de Cendrars, imprimidos en varios colores. El escritor y diseñador de libros Arthur Cohen observó: *"El experimento de Delaunay a principios de siglo resultó de la integración del lenguaje visual y*

¹⁵² Sonia Dealunay y su marido, Robert Delaunay, crearon, dentro del movimiento cubista, una corriente calificada **Orfismo** por Apollinaire, basada en las teorías sobre el color de Seurat y de Chevreul y en el contraste simultáneo de colores. En sus obras los planos se facetaban multiplicándose en todos los colores del espectro y girando en vórtices luminosos. Sin embargo, Sonia y Robert Delaunay se proclamaban **"Simultaneístas"**, y en ningún caso cubistas, por practicar la superposición y simultaneidad de los colores sobre formas geométricas. La aportación gráfica de Sonia Delaunay en esta obra es pues, cubista, orfista o simultaneísta.

¹⁵³ El *pochoir* es una de las técnicas del grabado en las que no se incide la matriz, sino que se basa en recortarla según la forma de cada color. Otro de los extraordinarios *Livres d'Artiste* del s. XX que recurrió a esta técnica fue *Jazz* (1947) de Henri Matisse, del cual hablaremos en el capítulo referido a su editor Tériade —5.7.- SURREALISMO—.

*eidético a un nuevo arte, donde los símbolos convencionales del lenguaje se convirtieron en formas de colores en movimiento*¹⁵⁴.



42. Sonia Delaunay y Blaise Cendrars, *La Prose du Transsibérien et la Petite Jehanne de France* (1913).

¹⁵⁴ COHEN, Arthur y Susi R. Bloch. *The Book Stripped Bare, A Survey of Books by 20th Century Artists and Writers*. Hempstead, Nueva York, 1973: p. 3.

5.2.- EXPRESIONISMO

En el **Expresionismo** alemán se condensan las actitudes de las primeras vanguardias que plantearon una postura innovadora, una oposición al arte como mimesis, una rebelión contra la moral vigente. Este movimiento de vanguardia daba primacía a la experiencia emocional y espiritual de la realidad, como un grito, que se explica en el contexto de una sociedad que vive una industrialización acelerada, con una rápida transformación de las ciudades y de la forma de vida, pero que, en cambio, mantiene una mentalidad antigua, con un rígido autoritarismo. En esta situación, Alemania vivió una tensión social que el artista, como ser sensible, sentía y exteriorizaba con gran fuerza. Una tensión y una angustia que frecuentemente se han visto como la premonición de la catástrofe inminente, la Gran Guerra.

Die Brücke y *Der Blaue Reiter* fueron los grupos más destacados del **Expresionismo** que realizaron espléndidas publicaciones y Libros-Arte¹⁵⁵.

Die Brücke se formó en la ciudad de Dresde en 1905, y uno de los artistas del grupo más comprometido en la creación de Libros-Arte fue Ernst Ludwig Kirchner. Una de sus obras ejemplares es *Umbra vitae* (1924), xilografías que ilustran textos de Georg Heyn, con una factura inspirada en el arte primitivo y popular. Los temas de sus libros provenían de su entorno: vistas urbanas, retratos, autorretratos, escenas de circo y music-hall y

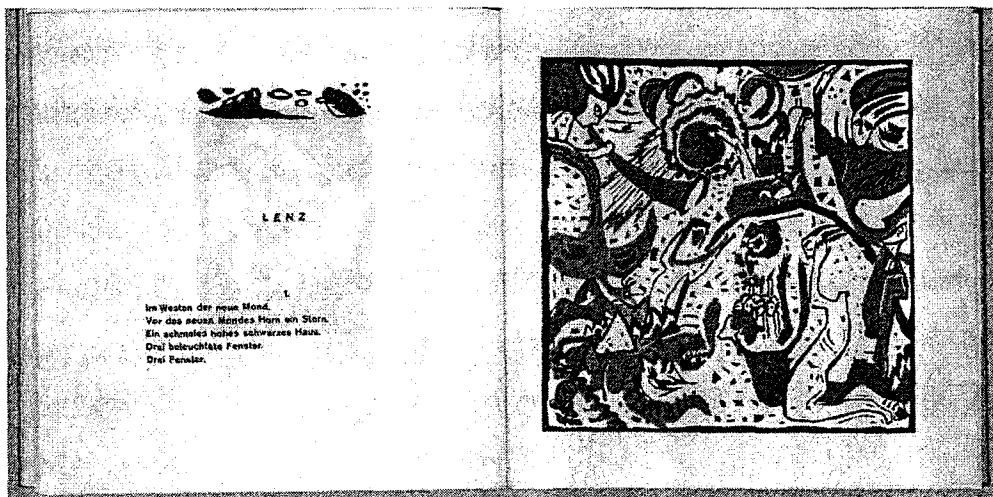
¹⁵⁵ Una de las pocas obras de referencia sobre ello es la de LANG, Lothar. *Expressionist Book Illustration in Germany, 1907-1927*. Boston, 1976.

desnudos. Las formas simplificadas, de contornos limpios, colores puros y planos, en un clima inquietante, progresivamente serán minadas por una paleta más austera con un dibujo nervioso y pinceladas paralelas y en zig-zag, expresando su disconformidad con la vida corrupta y decadente de la civilización occidental.

Otro de los artistas fundadores de este grupo, que realizó numerosas xilografías para Libros-Arte, fue Erich Heckel. El tratamiento de sus xilografías muestra una voluntad de recuperación de tradiciones alemanas. Sus caracteres gráficos muy quebrados y campos cromáticos planos y estridentes, evidencian signos agresivos muy propios del **Expresionismo alemán**.

Por otra parte, *Der Blaue Reiter* se fundó en Munich. El nombre del grupo proviene de la publicación de un almanaque ilustrado. El *Almanaque de Der Blaue Reiter* (1912), una iniciativa de Wasili Kandinsky y Franz Marc. Contenía más de 150 ilustraciones en las que presentaban objetos de arte popular, obras primitivas, xilografías medievales y reproducciones de obras del Greco, Cézanne, Picasso, Matisse,... además de las obras de los componentes del grupo expresionista. Mostraba las intenciones del grupo de asimilar las corrientes más influyentes del arte moderno junto con una ampliación de los medios de expresión artísticos mediante una nueva mirada al pasado, al mundo primitivo, al arte extremo-oriental, al arte popular, infantil,... en realidad, a unas formas de representación antinaturalistas. El almanaque recogía también una serie de estudios estéticos de los que se desprende una especie de exaltación apocalíptica, la sensación de un cambio que acabaría

con el materialismo del s. XIX y permitiría iniciar una nueva era espiritual. También se observa la aspiración a una síntesis de la cultura hacia la obra de *arte total*. Plantean temas como la correspondencia entre la pintura y la música, argumentan que el arte sólo responde a una necesidad interior del artista,... Muchas de estas ideas se encuentran en una de las obras teóricas más importante de Kandinsky, *De lo Espiritual en el Arte* (1911)¹⁵⁶.



43. Wasili Kandinsky, *Klänge* (1913).

En 1913, Kandinsky realizó *Klänge* (fig. 43), uno de sus pocos *Livres d'Artiste*. Kandinsky fue a la vez, el autor y el ilustrador de este bellissimo libro de poemas. Trata el tema de los "*tiempos de antaño*", cuando los caballeros iban con sus caballos por el bosque. Como artista-autor Kandinsky controló el proceso entero del diseño del libro. Las xilografías iluminadas a mano, corresponden a su período pre-abstracto. Pero, la factura de las imágenes abarca una extensa gama, desde un estilo próximo a

¹⁵⁶ KANDINSKY, Wasili. *De lo Espiritual en el Arte*. Barcelona, 1977.

los cuentos de hadas a otro totalmente abstracto muy relacionado con sus composiciones pictóricas de jinetes cabalgando por las colinas. Una vez más, Kandinsky utiliza las combinaciones de color para exponer su ideología sobre la espiritualidad que reside en el arte.

Dentro de *Der Blaue Reiter* Oskar Kokoschka fue el fundador de otra de las revistas de la vanguardia alemana *Der Sturm*, y realizó libros como *Hoffnung der Franen*, en los que se detecta el desgarrado mundo interior del artista y una mirada angustiosa de la realidad.

La I Guerra Mundial irrumpió el proyecto de una segunda edición del *Almanaque de Der Blaue Reiter*. En el período de entreguerras, Kandinsky y Paul Klee fueron profesores de la escuela de diseño, arquitectura e industria Bauhaus, en la que depositaron el legado suficiente para la creación de libros bajo una nueva estética. Además, la influencia del **Expresionismo** en artistas de la segunda mitad de siglo originó movimientos como el Neoexpresionismo Alemán¹⁵⁷ o el Expresionismo Abstracto.

¹⁵⁷ Los artistas Neoexpresionistas alemanes, y especialmente Anselm Kiefer, producen excelentes Libros-Arte de los que hablaremos en el capítulo siguiente.

5.3.- FUTURISMO

El origen del **Futurismo** se halla en la figura de Filippo Tomasso Marinetti. Este poeta italiano nacido en Alejandría (Egipto) publicó en 1909 en el diario de París *Le Figaro*, un escrito intitulado *Le Futurisme*¹⁵⁸, que supuso el primer manifiesto del Futurismo. Este movimiento nace pues, en el terreno literario y consiguió, a través de la enérgica protección ideológica y financiera de Marinetti, extenderse a las artes plásticas.

Se establecen dos etapas futuristas. El Primer Futurismo situado entre los años 1909 y 1916, y el Segundo Futurismo después de la Primera Guerra Mundial. En su etapa inicial fue uno de los primeros movimientos de vanguardia que planteaba una intervención deliberada y militante a favor de la modernidad, identificándose con los signos más espectaculares de la moderna sociedad industrial, es decir, la máquina, la velocidad, el movimiento, la energía, la violencia,... y no solamente en las artes visuales, sino en todos los campos. Buscando, de manera intencionada, una audiencia masiva, con campañas de difusión y técnicas de la moderna publicidad, se llegó a una saturación de publicaciones, de manifiestos,... que le dieron una dimensión internacional al movimiento.

¹⁵⁸ *Le Futurisme* fue publicado por primera vez en francés en *Le Figaro* (20 de febrero de 1909), volvió a publicarse en *Poesia*, seguido de la versión italiana. En el mismo año apareció como hoja suelta en la publicación *Direzione del Movimento Futurista*. Lo encontramos reproducido en MARINETTI, Filippo Tomasso. *Manifiestos y Textos Futuristas*. Barcelona, 1978: p. 125.

Trataremos por separado los Libros-Arte del **Futurismo Italiano** y los del **Futurismo Ruso** ya que las particularidades de cada uno propician su estudio individualizado. Por otra parte, la vertiente futurista francesa la hemos vinculado a la figura del editor Iliazd, que tras haber estado estrechamente relacionado con el movimiento futurista ruso, en sus primeros años, asentó definitivamente su residencia y labor editorial en París.

5.3.1.- FUTURISMO ITALIANO

Los militantes del **Futurismo Italiano**, tanto artistas plásticos, como escritores, diseñadores,... fueron los más progresistas en cuanto a la concepción de la letra y las palabras como metáfora de una nueva libertad artística, rechazo del antiguo orden y cambios sociales. El fundador y líder del movimiento futurista italiano, Marinetti, expresó de forma radical su intención de crear un nuevo lenguaje que acabara con la estructura y sintaxis tradicional del libro. Su determinación le llevó a la búsqueda de una concepción plástica del espacio de la página partiendo de indicaciones como: *"Nosotros emplearemos en una misma página veinte caracteres tipográficos distintos si fuera necesario. Por ejemplo: cursivas para una serie de sensaciones similares y rápidas, negritas para las onomatopeyas violentas"* o revelaciones contra la *"brutal y nauseabunda concepción del libro de versos tradicionalistas y 'd'annunziana'*¹⁵⁹, *el papel a mano del siglo XVI, ornado de galeras, minervas y apolos, iniciales de rasgos rojos, plantas mitológicas, cintas de misal, epígrafes y cifras romanas'*¹⁶⁰. Marinetti y sus colegas

¹⁵⁹ Emulando a Gabrielle D'Annunzio, uno de los escritores más sólidamente emblemáticos de la cultura italiana, que fue duramente fetichizado en las *Serate* futuristas. La *Serate* era una más de las formas de publicidad directa realizada desde el escenario, en la que el componente provocativo desencadenaba la respuesta del público y el escándalo, lo que se traducía, en los días sucesivos, en una avalancha de papel impreso por parte de todo el abanico de los periódicos de gran tirada del país.

¹⁶⁰ F. T. Marinetti, "Immaginazione senza fili e le Parole in Libertá", *Pliego, Direzione del Movimento Futurista*. Milán, 11 Mayo 1913. Publicado en *Marinetti et le Futurisme*, LISTA, Giovani. Lausanne, 1977. Del mismo autor ver también *Le livre futuriste de la libération du mot au poème tactile*. Módena, 1984. Y, *Mots en Liberté Futuristes*. Lausanne, 1987.

(Apollinaire, Cendrars, Tristan Tzara, Fortunato Depero,...) adoptaron rápida y dramáticamente la sintaxis interrumpida y las letras dispersas como metáfora de la liberación del pasado, en obras como el particular *Les Mots en Liberté Futuristes* (Milán 1919).

En 1916 Marinetti escribió: "*Pondremos palabras en movimiento, para construir un puente entre la palabra y el objeto real*"¹⁶¹. Letras que formaban bloques de edificios que surgían del libro. Gracias a la práctica de las *parole in liberta* —palabras en libertad— dieron un paso hacia la objetualidad del libro a través de las letras. Marinetti proponía las palabras en libertad como única forma del lenguaje apropiada para el mundo moderno: el hombre moderno no tendrá tiempo para la sintaxis, frases, signos de puntuación o adjetivos —según Marinetti—. El poeta futurista abusará de la onomatopeya y de los símbolos matemáticos y musicales para reemplazar las "aburridas" convenciones de la poesía simbolista. En este contexto, los textos, manifiestos y libros futuristas se convertirán en la expresión más directa del pensamiento futurista.

Dentro del panorama vanguardista del momento, los manifiestos de Marinetti fueron la primera afrenta para la innovación de la tipografía. Marinetti aspiró a una completa y nueva sensibilidad estética en sus creaciones —pintura, escultura, literatura, tipografía—. Cada campo de las artes plásticas era apto para reflejar el nuevo y moderno mundo de la tipografía, en la que Marinetti encontró la visión del Futurismo del s. XX.

¹⁶¹ MARINETTI, *op. cit.*

Hemos de advertir que no todas las obras importantes por sus experimentos tipográficos en las primeras dos décadas del s. XX fueron en forma de libro. Solamente un pequeño porcentaje destacaron realmente por el concepto de libro. La mayor parte de la tipografía radical de los Futuristas y los Dadaístas fue producida en otras formas efímeras, como panfletos, páginas de diarios y mayoritariamente en sus manifiestos¹⁶².

Los manifiestos, que en otros momentos y lugares de la vanguardia histórica aparecen de forma esporádica, se convirtieron, en manos de Marinetti, en un *género* literario que precede, acompaña o comenta la creación artística, y sirve para desarrollar un ágil y continuo intercambio de ideas, textos y propuestas que propician la *cohesión* de un movimiento que ha sido creado y desarrollado según el modelo de la vanguardia política. Los manifiestos y, en general, la prensa de corta periodicidad, constituyeron una literatura de asalto dirigida a la vanguardia del público (estudiantes, jóvenes, artistas e intelectuales), pero también un elemento de debate interno dirigido a aglutinar los grupos futuristas. Los manifiestos futuristas, incluso algunos de larga extensión o de contenido teórico y no directamente propagandístico, suelen ir fechados con indicación de la ciudad, día, mes y año, haciendo de ello una metáfora de la velocidad del pensamiento, de agilidad conceptual y de urgencia intervencionista.

¹⁶² El catálogo de la exposición *Vanguardia Italiana de Entreguerras. Futurismo y Racionalismo*, celebrada en Valencia: IVAM Centre Julio González, 1990; muestra gran cantidad del material impreso por los integrantes del Futurismo Italiano.

Como hemos dicho, su primer manifiesto se publicó en el diario *Le Figaro*, éste no contenía especiales reseñas sobre la forma tipográfica del **Futurismo**, manifiestos posteriores como *Manifesto tecnico della letteratura futurista* publicado en 1912 y *Distruzione della sintassi* de 1913 atentaban ferozmente al abandono de la gramática tradicional, la sintaxis, la puntuación y el formato; para hacer uso del potencial gráfico de las palabras en todo el espacio de la página, creando una intensa “página tipográfica pictórica”. Marinetti apuntó sus críticas hacia la vieja estética del movimiento Arts&Crafts “con su papel hecho a mano del s. XVII, ornamentaciones de guirnaldas y diosas, enormes iniciales y vegetaciones mitológicas, sus epígrafes y números romanos” —todos los detalles que se pueden describir de las páginas de *Chaucer* de William Morris—. En su lugar, Marinetti quería fluidez, movimiento, variedad, la libertad de usar tantos tipos diferentes de tipografías y colores de tinta como fuera necesario para endulzar el dinamismo del texto de sus “palabras en libertad”.

En 1913 Apollinaire realizó un Manifiesto-Síntesis titulado *L'Antitradizione Futurista*, publicado en *Lacerba*¹⁶³. Tipográficamente tiene cierta contención: hay algunas mixturas ocasionales de arriba abajo, líneas verticales, espacios interlineales simples y dobles mezclados, fragmentos de partituras musicales y muy pocos signos de puntuación. El contenido está estructurado bajo la oposición, destrucción *versus* construcción. Apollinaire propone la abolición de la sintaxis, los adjetivos, los

¹⁶³ *Lacerba* (1913-1918) diario, publicado en Florencia, de carácter eminentemente teórico. Todas las ediciones de *Lacerba* están reproducidas en Apollinaire, “L'Antitradizione futurista. Manifiesto-Sintesi”, en *Lacerba. Firenze 1913-1915*. Milán, 1980: p. 202-206.

signos de puntuación, la armonía tipográfica, los tiempos y personas de los verbos y la sintaxis de los versos de los poemas. En su lugar, Apollinaire también recomienda una literatura desde las palabras en libertad, neologismos, descripciones onomatopéyicas, poliglotismos,... tomando la inspiración en la máquina y la ciudad. En el resto del manifiesto establece dos listas que enfrentan dicotomías ideológicas.

Un libro, propiamente dicho, de Marinetti que merece especial atención es *Zang Tumb Tumb* (1914) (fig. 44). Fue una de sus obras más completas dirigida a la instauración de una nueva forma de expresividad del lenguaje, una voluntad de *decir* de otra manera. En ella Marinetti dedica una minuciosa atención a la maquinaria sintáctica del nuevo lenguaje. Hizo visible el uso de los signos matemáticos en lugar de puntuar o subdividir el texto en bloques o columnas, estructuró las páginas de acuerdo con sus preceptos tipográficos futuristas mezclado con la geometría como *forma* de futuro. Hay continuas referencias a la estética de la máquina, no tanto como apología del maquinismo, sino como búsqueda del modelo, necesidad de limpieza, de precisión inhumana. *Zang Tumb Tumb* está basado en la expresividad sonora —o, más exactamente, ruidista— de las onomatopeyas. El *paroliberismo*¹⁶⁴ en esta obra significa una total experiencia sensorial que emplea el lenguaje como experiencia desnuda, buscando la objetualidad de las palabras, la sintaxis o la puntuación.



44. Filippo Tommaso Marinetti, *Zang Tumb Tumb* (1914).

Otro de los libros míticos del movimiento es el célebre libro atornillado, *Depero Futurista* (1927) de Fortunato Depero. La estética de Depero considera la realidad en su conjunto como campo de exploración creativa, articulando un estilo plano y coloreado que él consideraba el más apto para la rápida comprensión de las imágenes en un mundo maquinista y veloz. Depero otorgaba un gran valor a la publicidad e instaba a lo que él llamaba un *arte publicitario*¹⁶⁵, en obras como *Depero Futurista* conseguía “viajar” del arte a la publicidad sin ninguna marca diferenciadora.

En 1917 apareció el primer libro-lata llamado *Futurist tactile, thermic and olfactory words in freedom*. Fue una antología

¹⁶⁴ Tomando el término empleado por Maurizio Scudiero en, SAN MARTÍN, Francisco Javier. *La mirada nerviosa. Manifiestos y textos futuristas*. San Sebastián, 1992.

¹⁶⁵ Sobre este aspecto de la obra de Depero podemos consultar la obra de SCUDIERO, Mauricio. *Depero Futurista* & New York. Rovereto, 1986.

de Marinetti en colaboración con Tullio Manzotti. Veinticuatro páginas de lata. El metal de este libro no sólo deriva en asociaciones cromáticas, táctiles o de niveles semióticos, sino que también envuelve, deliberadamente, percepciones fónicas. Al girar el metal, el sonido es distinto al que produce las páginas de cualquier otro libro. Es un libro que literalmente habla, el material alza la voz. El músico futurista Russolo declaró en 1914 "*Este restringido círculo de puros sonidos debe ser roto, y la infinita variedad de ruidos debe ser conquistada*"¹⁶⁶. Desde el campo de los libros, los artistas futuristas habían llegado a conquistar no sólo el sentido visual, sino que también conquistaban el sentido auditivo. Al mismo tiempo que trabajaron el sentido del tacto, extendiendo la tipología del material de sus libros del papel al terciopelo, trapos, cepillos, queso,... un sinfín de aperturas de percepciones. Este libro-lata está considerado el primer Libro-Objeto de la historia, que junto al duchampiano concepto de *ready-made* y sus Libros-Objeto¹⁶⁷, influirá en todos los Libros-Objeto¹⁶⁸ de la segunda mitad del siglo XX. A partir de esta obra empezaron las ediciones futuristas de latas-cajas. Se fundó un mercado en 1927 llamado Lito-Latta, capitaneado por Vincenzo Nosenzo. El impropio uso del metal como soporte de escritura en el terreno publicitario empezó su actividad en 1931 con un manifiesto metálico futurista diseñado por Acquaviva con texto de Farfa. En los textos se enfatizaban las connotaciones industriales, el ruido del metal se exaltaba en el texto como si

¹⁶⁶ Luigi Russolo, "L'Arte dei Rumori", *Direzione del Movimento Futurista*. Milán, 11 de marzo de 1913.

¹⁶⁷ Los Libros-Objeto —*Boîte de 1914*, *Boîte verte*, *Boîte-en valise* y *Boîte blanche*— de Marcel Duchamp se tratarán ampliamente en el apartado 5.4.- DADAÍSMO.

¹⁶⁸ En relación a este concepto ver el capítulo 2.5.- LIBRO-OBJETO.

fuera una voz. La forma, estructura y material se transformaban en mensajes lingüísticos sin utilizar su propio vehículo de comunicación. En 1933-1934 Lito-Latta, publicó otra pequeña caja-lata, portátil pero con un gran número de páginas. Titulada *La Sandía Lírica*, contenía un "largo y pasional poema" de Tullio Albisola, diez dibujos de Bruno Macari y uno de Diulgherof.

El dinamismo ideológico de Marinetti fue catapultado, entre otras, por la vanguardia Rusa.