

Aproximación al libro de artista desde los debates en torno a la recepción de la obra

Approach to the Artist's Book from the Debates Around the Reception of the Work

Artículo recibido el 4 de octubre de 2023; devuelto para revisión el 24 de febrero de 2024; aceptado el 15 de abril de 2024, <https://doi.org/10.22201/ie.18703062e.2024.125.2872>.

Eva Mayo Universidad del País Vasco, Facultad de Bellas Artes, evamaria.mayo@ehu.es, <https://orcid.org/0000-0003-0280-8583>

Líneas de investigación Libro-arte y libro de artista; el arte y la intervención social.

Lines of research Book-Art and artist's book; art and social intervention.

Publicación más relevante “El arteterapia en el contexto de los Servicios Sociales de Base: el taller de arteterapia como espacio de observación para la intervención primaria”, *Arteterapia. Papeles de Arteterapia y Educación Artística para la Inclusión Social*, núm. 12 (2017): 179-190, <https://doi.org/10.5209/ARTE.57569>

Resumen Con este artículo me aproximo al estudio del libro de artista al tomar en consideración la recepción de la obra, analizar las implicaciones de su lectura singular (recepción de la obra a nivel individual) y la creación de un circuito alternativo para su producción y distribución (recepción de la obra a nivel colectivo). La particular relación con el público del libro de artista se manifiesta como la base de los parámetros de participación y accesibilidad propios de la democratización del arte y de la naturaleza de éste en este tipo de productos artísticos.

Palabras clave libro de artista; libro-arte; lectura; interacción; público; democratización; publicación de artista.

Abstract With this article we focus on the study of the Artist's Book taking into consideration the reception of the work, analyzing the implications of its singular reading (reception of the work at an individual level) and the creation of an alternative circuit for its production and distribution (reception of the work at a collective level). The particular relationship with the public of the Artist's Book manifests itself as the basis of the

parameters of participation and accessibility inherent to the democratization of art and the nature of this type of artistic product.

Keywords Artist's Book; book-art; reading; interaction; public; democratization; artist's book; artist's publishing.

EVA MAYO
UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO

Aproximación al libro de artista desde los debates en torno a la recepción de la obra

El libro de artista,¹ entendido como un tipo de práctica artística que tiene como referente el libro y se enmarca, a su vez, en un campo más amplio que es el libro-arte, surge en la década de los años sesenta del siglo xx, en un clima de activismo creciente, en el cual los movimientos colectivos, desde

1. Desde que en 1973 Diane Vanderlip acuñara el término *libro de artista* para la exposición comisariada en el Moore College of Art en Filadelfia, cuyo título era precisamente *Artists Books*, el debate sobre qué es un *libro de artista* no ha logrado una definición permanente, sino sucesivas aproximaciones que se interesan por acoger las diversas formas que esta práctica artística alcanza en su relación con el formato libro. Parecería una obviedad decir que el libro de artista y el libro-arte no son lo mismo, pero dada su estrecha relación con el libro, los márgenes no se encuentran tan nítidamente definidos como se esperaría. Esto se evidencia cuando, en distintos ensayos especializados, se observa que los términos *libro-arte* y *libro de artista* pueden ser considerados sinónimos, en tanto que los escritos utilizan ambas acepciones para referirse al género artístico vinculado al libro. El término *libro de artista* puede identificar el género y una tipología al mismo tiempo. Por ello, para clarificar posiciones y términos, para este artículo se asume el *libro de artista* como una tipología dentro del género *libro-arte*. Con la referencia *libro-arte* se considera que queda reflejada la amplitud del género, donde se incluyen diversidad de manifestaciones artísticas vinculadas al libro, como los libros ilustrados, *livre d'artiste* o libro-objeto, y también el libro de artista. Con ello retomo las propuestas teóricas de Phillpot (1982), en las cuales identifica el *book-art* (libro-arte) como género artístico relacionado con el libro, el análisis del libro de Drucker (1995), la clasificación de Moeglin-Delcroix (1997), quien identifica el libro de artista como tipología diferenciada en el género, las revisiones terminológicas hechas por Crespo (Bibiana Crespo, “Libro-arte-concepto y proceso de una creación contemporánea” [tesis doctoral, Bar-

posiciones y lugares diversos, cuestionaban el sistema social. Los grupos por los derechos civiles, estudiantiles, feministas, ecologistas y pacifistas, entre otros, se identifican con ciertos valores de emancipación, humanismo y antimercantilismo. “La participación en los acontecimientos sociales y políticos es gesto de creación”, afirma Maffei.² Para estos ideales, las publicaciones (revistas, panfletos, carteles y pequeñas ediciones, entre otras) se convierten en un medio de expresión democrático y atractivo. Los alcances del libro en la lucha política han sido utilizados por los artistas con el fin de tomar parte en el debate ideológico, para transmitir anhelos de libertad o para dar visibilidad a situaciones ocultas.³ Publicaciones socialmente comprometidas las han realizado artistas como Lucy R. Lippard, Allan Kaprow, Rafael Colomer, Antoni Miralda, Leon Ferrari, Panamarenko, Clemente Padín, Felipe Ehrenberg, Juan Carlos Romero o Yani Pecanins. El arte también se implica con los procesos sociales de su entorno y, desde su posición cultural de ruptura con la tradición, buscará unir arte y vida.⁴

celona: Universidad de Barcelona, 2008]) y las investigaciones aplicadas de Sara Bodman y Tom Sowden (*A Manifesto for the Book* [Bristol: Impact Press, 2010]), Sara Bodman (*Creating Artists' Books* [Londres: A & C Black, 2005]) y Hortensia Mínguez y Carles Méndez (*Los otros libros: el libro-arte como agente transformador* [Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2015]), entre otras. Para mayor información véase Clive Phillpot, *Recent Art and the Book Form. Artists' Books: From the Traditional to the Avant-Garden* (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1982); Johanna Drucker, *The Century of Artists' Books* (Nueva York: Granary Books, 1995) y Anne Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste 1960-1980* (París: Jean-Michel Place, 1997).

2. Giorgio Maffei, “Visión/participación/utopía”, en *¿Qué es un libro de artista?*, ed. José María Lafuente (Santander: Ediciones La Bahía, 2014), 161.

3. Maffei, “Visión/participación/utopía”, 160-161.

4. Respecto a la condición del libro de artista como objeto de arte, por su relación con los análisis respecto del arte-sociedad, menciono las corrientes denominadas por Kaprow *lifelike art*. Se identifican en la relación arte-vida dos tendencias: la *vía Duchamp*, que amplía el campo artístico con la apropiación de elementos de la vida cotidiana, ajenos *a priori* al contexto del arte —desde los collages cubistas, los *ready-made*, las acumulaciones u objetos encontrados, hasta el *happening* donde los objetos, acción autora y público participan en la integración del arte en lo cotidiano; y la *vía productivista*, que se propone socializar el arte y que éste participe en la concepción y creación de un nuevo modelo social. La Internacional Situacionista (1958-1969), desde motivaciones más sociales que artísticas, considera la integración de las producciones de arte en todos los niveles de la vida, al apelar a la participación colectiva de una construcción cultural. Joseph Beuys afirmaba que toda persona es un artista y que cada acción es una obra de arte. Con esta afirmación no se limita a explorar la integración de vida y arte, también subraya el potencial transformador que la obra manifiesta, “Otorga al arte el poder de desmantelar los efectos represivos de un sistema social senil para construir un organismo social como

Las nuevas estrategias para superar la tradición exploran otras formas de llegar al público: *happening*, *performances*, instalaciones, videoarte y los libros de artista. Tanto en Europa como en América se encontró en los libros de artista un modo de trasladar las reivindicaciones sociales, también estéticas, y un recurso para investigar nuevas formas de presentación y recepción de la experiencia artística, en una búsqueda creativa basada en el concepto y la forma del libro.

Por un lado, el libro de artista resulta un medio interesante para involucrar en la experiencia artística a un público extenso, heterogéneo y disperso, para lo cual utiliza un lenguaje plástico. En sintonía con la democratización del arte,⁵ propone la participación de quien lo aprehende, al invitar a una lectura activa.

Por otro lado, el libro de artista busca transgredir las normas del mercado y frenar la especulación económica en el arte. En este sentido, la idea de multiplicidad del original, apoyada por las posibilidades técnicas de reproducción, permite disponer de objetos artísticos baratos y originales, al alcance de un público amplio no necesariamente especializado. La obra, asumida de este modo, adquiere así un significativo ideológico, un principio democrático que se pone en circulación por medios alternativos.

Con este texto me propongo analizar la recepción del libro de artista, así como estudiar las implicaciones de la lectura (recepción de la obra de forma individual) y la creación de un circuito alternativo de distribución (recepción de la obra de manera colectiva) como base de los parámetros de participación y accesibilidad propios de la democratización del arte y de la naturaleza del libro de artista.

Javier Maderuelo escribe en la monografía *¿Qué es un libro de artista?* “hasta que no se comprendió enteramente el sentido de este cambio en las condiciones de recepción de la obra no se empezaron a hacer auténticos libros de artista”.⁶

obra de arte”. Véase Alex Carracosa Vacas, “The Construction of Social Organism as a Work of Art (Repeating Beuys)”, *Ausart* 4, núm. 2 (2016): 23-34, <https://doi.org/10.1387/ausart.17237>.

5. Se encuentran referencias a la consideración del libro de artista como obra de arte democrática en los siguientes textos: Lucy R. Lippard, “Conspicuous Consumption: New Artists’ Books”, en *Artists Books: A Critical Anthology and Sourcebook*, ed. Joan Lyons (Rochester, NY: Peregrine Smith Books, 1985), 49-57; Johanna Drucker, “The Artist’s Book as a Democratic Multiple”, *The Century of Artists’ Books* (Nueva York: Granary Books, 1995), 69-92 y Magda Polo Pujadas, “El libro como obra de arte y como documento especial”, *Anales de Documentación* 14, núm. 1 (2011): 1-26.

6. Maderuelo, “Libros de artista”, en *¿Qué es un libro de artista?*, 42.

La lectura del libro de artista como experiencia artística participativa

Al partir de las propuestas teóricas se reconoce en la relación del público con el libro de artista una vivencia diferente a otros géneros. En el artículo titulado “El arte nuevo de hacer libros”, publicado en 1975 en la revista *Plural*, Ulises Carrión expresa: “es preciso aprehender el libro en tanto que estructura, identificar sus elementos y entender la función de éstos”.⁷ Con estas premisas, apuntó las bases y las directrices de lo que serán las aportaciones posteriores en relación con la lectura del libro de artista. Destacamos, entre otras, las contribuciones de Barbara Tannenbaum, Dick Higgins, Anne Moeglin-Delcroix, Luz del Carmen Vilchis Esquivel o Martha Hellion que tratarán la cuestión de la lectura del libro de artista en sus análisis.⁸

Desde su naturaleza originaria de libro, y lo que éste representa desde lo cultural y lo simbólico, en el libro de artista se contempla el acto de lectura como una experiencia singular. Esta práctica ha sido objeto de observaciones y reflexiones que muestran un acuerdo importante. Entre otras, Tannenbaum, al seguir lo ya apuntado por Carrión en relación con su lectura, profundiza en la experiencia táctil, compartida con el libro común, que hay que “tocarlo para leerlo, pasar las páginas, hojearlo y sostenerlo”.⁹ La manipulación del libro de artista resulta un acto necesario para observar y comprender su contenido y su mensaje, a la vez que resulta una característica distintiva. La tactilidad es así una cualidad del libro de artista que aporta significado a la obra y contribuye a la configuración de la experiencia. La sensación táctil y el movimiento adquieren un valor fundamental en la recepción de la obra, y es mediante el contacto directo que las características físicas del libro transmiten una información que la vista, por sí sola, no proporciona. Como arte, a diferencia de otras creaciones que comunican a la distancia, el libro de artista necesita proximidad. De este modo,

7. Ulises Carrión, “El arte nuevo de hacer libros”, *Plural*, núm. 41 (1975): 38.

8. Barbara Tannenbaum, “El medio es sólo una parte, pero una parte importantísima del mensaje”, en *Libros de artistas*, ed. Catherine Coleman (Madrid: Ministerio de Cultura/Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1982), 18-24; Dick Higgins, “A Preface”, en *Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook*, 12; Anne Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste 1960-1980* (París: Jean-Michel Place, 1997); Luz del Carmen Vilchis Esquivel, “Las lecturas ajenas: el libro de artista”, *Revista Intercontinental de Psicología y Educación* 11, núm. 2 (2009): 91-100, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=80212414006> y Martha Hellion, *Libros de artista* (Ciudad de México: Turner Libros, 2003).

9. Tannenbaum, “El medio es sólo una parte”, 18-24.

se implica al público en una relación directa e íntima con la obra artística, una cercanía a considerar tanto en la creación como al momento de la lectura.

El libro como objeto de arte requiere una lectura diferente. El libro de artista no responde a los parámetros convencionales de lectura del texto, y aunque toma como referencia la estructura e idea de libro, la secuencia o la estructura se revisan en cada obra, y se supedita al propósito del artista. Y desde este interés, el libro de artista establece una relación que motiva la participación, física y mental.

Es posible encontrar libros de artista en los cuales el contenido se presenta con acceso restringido, algo inconcebible en un formato tradicional. La conocida obra de David Stairs, *Boundless* (1983), un libro encuadernado con una espiral que rodea por completo el volumen, o *Intonso*, de Isidoro Valcárcel, cuyas páginas se presentan sin cortar, nos sitúan en la tesitura de cómo leer un libro de difícil acceso, que no se puede abrir.

La obra *Intonso* de Valcárcel presenta un libro detenido en un estadio del proceso de creación, inacabado, si queremos. Ante la posibilidad de cortarlo y así poder abrirlo, la obra se trasformaría como consecuencia de la acción del público. En una nota de prensa, el propio artista comenta su obra en los siguientes términos:

Puestos a fabricar un libro, en el más ancestral de los sentidos, habría que enmarcarlo en imágenes que nos retrotrajeran, por ejemplo, a la época de los plegados no guillotizados, lo que se llamaba los “intonsos”, los no cortados. Que un libro no nos consienta ni la contemplación ni el uso descomprometido es un dato a tener en cuenta en tema tan cuestionado en el arte como es el del espectador.¹⁰

La experiencia artística

Pierre Bourdieu, en sus postulados sobre la percepción artística recogidos en la monografía *Sociología del arte*, encuentra que el arte se opone a la vida cotidiana en la medida en que éste es visto como un objeto sagrado, con un carácter intocable exhibido en un contexto, como los museos, que exigen al público “un silencio religioso”, una solemnidad que refuerza por un lado el sentimiento

10. “Isidoro Valcárcel Medina, *Intonso*. Nota de prensa. 01/09/2013 Entreascuas Editores”, *Colección Caixa Fórum*, <https://coleccion.caixaforum.org/documents/10180/2990905/libro-isidoro.pdf/d78629fa-4625-b542-9b17-7c52012ab672?t=1523896991000> (consultado el 4 de agosto de 2023).

de pertenencia al grupo y, por otro, el sentimiento de exclusión para otras personas.¹¹ Por su parte, el libro de artista rompe con esta visión al apostar por un objeto artístico que debe ser cercano para quien anhela interpretar su mensaje, pone en marcha una lectura singular, al solicitar la manipulación y la no distancia, y en definitiva supone la desacralización de la obra, por lo que es un refuerzo del impulso democratizador del arte. En primera instancia, la participación en la lectura del libro de artista se opone a la exclusión. Pero esta afirmación es parcial. La accesibilidad de la propuesta no constituye en sí misma una garantía de participación, ya que la apropiación no depende de un único factor, y la condición socioeducativa tiene un peso importante en la comprensión y el desarrollo del interés por el arte en general, y del libro de artista en particular. La subjetividad, la trayectoria vital individual de la persona condiciona la predisposición a la participación y a hacer suya la posibilidad de acceso.

Frente a la experiencia estética como un acto de contemplación de la obra de arte, consagrado por el contexto del museo, el libro de artista no sólo busca situarse en espacios expositivos distintos, sino que también se presenta con esa forma familiar, reconocible y accesible, un objeto cotidiano manipulable como lo es un libro. Se trata de un arte que necesita el contacto directo con las personas para comunicar y significar.

La lectura del libro de artista constituye una vivencia que genera un efecto recíproco entre público y obra. La manipulación completa da sentido a la obra, y ésta, a su vez, despliega su significado. La intencionalidad de la percepción acompaña la vivencia, y es cuando los contenidos, significaciones y emociones aparecen. Quien se involucra, se familiariza con la obra y participa, es capaz de vivir más plenamente la experiencia estética. Reconocemos la estructura y el contenido del libro de artista en la medida en que nos implicamos íntima y reiteradamente en su exploración, al aportar una interpretación particular que también construye y finaliza la obra. En el libro de artista, no sólo aprehendemos con la vista, sino que se utiliza el cuerpo entero. El tacto de los materiales, el olor, el sonido de las páginas manipuladas, el peso y las dimensiones de la obra que sostenemos, entre otras características físicas que complementan la visión, crean una vivencia estética singular. La experiencia estética de un libro de artista se produce en la medida en que el contenido de la obra

11. Pierre Bourdieu, "Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística", en *Sociología del arte*, Alphons Silbermann, Pierre Bourdieu, L.R. Brown, R. Clausse, V. Karbusicky, H.O. Luthe y B. Watson (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1971), 43-80.

se va revelando, se descubren los espacios, su volumen, con el paso de las páginas con un ritmo y un tiempo que cada lector, a modo de coreografía, termina de definir. Con la lectura, se toma conciencia de la propia acción.

Escribe Bourdieu, “la experiencia interna como capacidad de respuesta emocional a la connotación de la obra de arte, constituye una de las claves de la experiencia artística”.¹² La vivencia del arte es el resultado del efecto que produce sobre quien la consume. La naturaleza de la experiencia, aunque se encuentra influida por factores institucionales y de la psicología social, no deja de ser esencialmente una reacción de la persona amparada en sus experiencias anteriores relacionadas o no con el arte. Se refleja así la condición individual como elemento activo en la recepción y la configuración de la experiencia estética, y en lo que al libro de artista se refiere, como parámetro condicionante de la participación en la lectura e interpretación de la obra.

El libro de artista es una obra de carácter público y privado al mismo tiempo, lo que aporta complejidad a su significación, al sentido que finalmente se le da a la experiencia estética. De acuerdo con José Manuel Guillén, en su escrito “El libro como espacio de creación”, en el libro de artista el principio de lectura se convierte en una metáfora del acercamiento del espectador/lector al objeto, al hecho artístico.¹³

La lectura del libro de artista

El libro de artista se sitúa frente al espectador en una relación de intimidad, cercana, en la que no hay distancia de seguridad, con la separación necesaria para sostenerlo de forma cómoda. Así, se genera una mayor complicidad entre el espectador y la obra que se contempla. El acto de la lectura implica dos particularidades del libro de artista a considerar, la proximidad física al objeto artístico y lo que podemos denominar una contemplación activa por la interacción que estimula.

12. Bourdieu, “Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística”, 50.

13. José Manuel Guillén, “El libro como espacio de creación”, en *Sobre libros*, ed. Blanca Rosa Pastor (Valencia: Sendemá Editoria, 2009), 77.

Proximidad

El formato del libro nos sitúa ante una amalgama de elementos que reclaman la atención. Poco se sabe de un libro con sólo observarlo, y su conocimiento es un acto más comprometido. Diane Kelder concluyó: “los libros invitan a un contacto personal directo que hace que el espectador sienta que, como obras de arte, son únicamente accesibles”.¹⁴

Desde una lectura diferente, la interacción con el libro de artista permite el despliegue de la obra y completar su significado. Va más allá de ser objeto artístico aislado, funciona como un dispositivo en y de relación con el público. Martha Hellion explica: “responden a la necesidad de transgredir los límites de las disciplinas artísticas, para impulsar un medio de expresión fundamentado en códigos de interpretación y significado distintos a los hasta entonces establecidos”.¹⁵

La mirada no será bastante, no aporta información suficiente y es mediante el contacto físico como se obtiene información. Para Tannenbaum, lo táctil resulta la cualidad más radical del medio, necesaria para la lectura. Escribe “el tacto, el papel suave, brillante o tosco y barato de un libro; o también, como la encuadernación facilita o se opone tenazmente a abrirlo. Un tomo grueso, pesado, da a entender solidez y profundidad, cuando contrastados con una colección delgada, insustancial, de páginas fotocopiadas, unidas por un mero grapado. Sin esta información no se ha asimilado en realidad la obra entera”.¹⁶

La obra *Breath* (2019), de Edmund de Waal (fig. 1), medita sobre el blanco, la poesía y la respiración, desde una proximidad calculada y necesaria.¹⁷ Esta obra se compone de varias piezas que se presentan a modo de instalación. La primera es una caja de madera que, transformada en un soporte, permitirá exhibir y manipular con comodidad la segunda pieza, el libro, de dimensiones poco manejables, 66 cm de alto y 43 cm de ancho. Las páginas interiores contienen varios poemas de Paul Celan impresos en relieve, que, tratados con caolín, se reescriben a modo de palimpsesto. Se utilizan papeles de distintas

14. Diane Kelder, “Artists’ Books”, *Art in America*, núm. 62 (enero-febrero de 1974): 112-113, en Stefan Klima, *Artists Books. A Critical Survey of the Literature* (Nueva York: Granary Books, 1998), 14.

15. Hellion, *Libros de artista*, 21.

16. Tannenbaum, *Libros de artistas*, 18.

17. Para obtener información visual de la obra véase el siguiente enlace, “Edmund de Waal-Breath”, Ivorypress, <https://www.ivorypress.com/es/editorial/edmund-de-waal-breath/> (consultado el 4 de agosto de 2023).

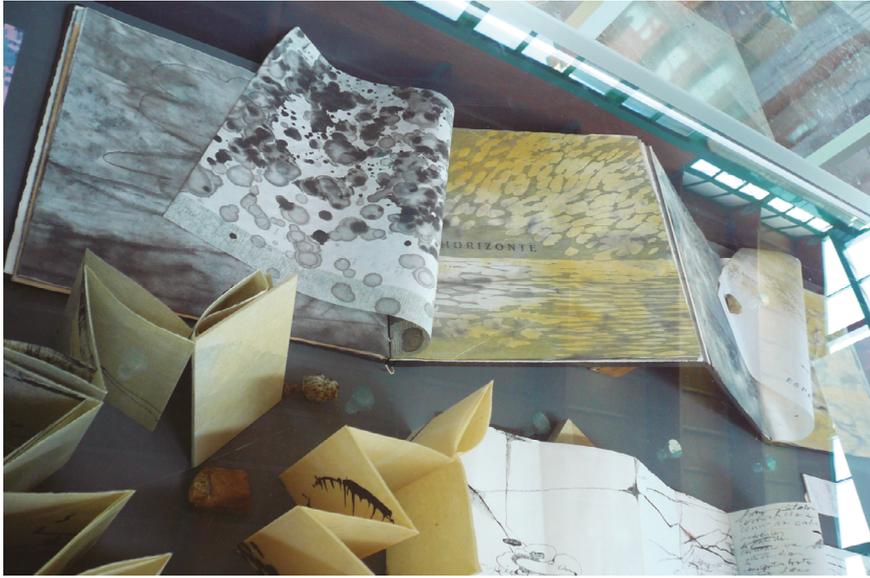


1. Edmund de Waal, *Breath*, 2019, libro de artista, códex impreso en relieve, 66 × 43 × 6 cm. Ivorypress Collection, Madrid. Fotografía: Pablo Gómez-Ogando. © Pablo Gómez-Ogando. Cortesía de Ivorypress.

procedencias, de China, Japón y Alemania, y para la cubierta se ha empleado vitela natural. La tercera parte se corresponde con un conjunto de teselas de porcelana translúcidas sobre una repisa de piedra. Contienen un texto escrito a mano y pan de oro.

La presentación solemne en el atril, junto a la estética y factura cuidada de la obra, remite a una experiencia que mantiene cierta distancia, al situarse frente al objeto expuesto y tomar contacto como en un acto sacralizado por su presencia blanca y el brillo del oro en sus páginas, entronado. Con su escala menos abarcable, pasar las páginas es un movimiento amplio, cuidadoso, por respeto a la pulcritud de cada elemento, en el cual las texturas y los relieves de los materiales empleados se hacen patentes con sutileza. La lectura del texto poético, reescrito por el artista, marca los tiempos de la respiración al final de cada línea, y quien lo lee al momento de pasar la página.

Esta interiorización de la obra de Waal no sería posible si el libro de artista aludido estuviera expuesto en una vitrina, tras un cristal. No es raro limitar la interacción con el libro en favor de la integridad de la obra, como sucede con



2. Ileri Topete, proyecto *De sol, agua y sal...*, 2012-2015, libro de artista, transferencia litográfica, xilografía y tinta china, 25,5 × 25,5 cm. Biblioteca Central de Cantabria, Sala General, Santander. Foto: Eva Mayo.

los libros de artista de la artista mexicana Ileri Topete con su proyecto *De sol, agua y sal...* (fig. 2) o las obras de la artista canadiense Liz Menard, *What the Forest Knows* y *Encuentros naturales* (fig. 3), trabajos expuestos con motivo del Encuentro Impact 10, celebrado en Santander (España) en 2018.

Pasar las páginas de un libro, manipularlo para determinar el recorrido de la lectura, implica sostenerlo, y, si es posible, sentir el peso, las dimensiones, la textura de los materiales, el sonido de las páginas al pasar e incluso el olor de los componentes: una experiencia desde la cercanía, a una distancia no mayor del propio cuerpo, que configura una especie de espacio personal para la interacción.

Respecto al espacio de la lectura, Buzz Spector compara la cercanía física con “el cuerpo amado”, y señala cómo el libro es cogido entre las manos y apoyado en el regazo. Sin duda, el hecho de sostener el objeto de arte acorta la distancia física con el público, y establece así un vínculo singular, una



3. Liz Menard, *Encuentros naturales*, 2018, grabado, serigrafía y xilografía, encuadernado en acordeón, 11 x 15 cm. Exposición Impact 10. Palacete del Embarcadero, Santander. Foto: Eva Mayo.

proximidad inexistente si hablamos de una pieza exhibida en la pared o tras un cristal de seguridad.¹⁸

Contemplación activa

Decía Maffei: “Los espacios, la consistencia, el peso y el formato del papel, el sentido del orden, de intervalo cargado de contenido que se percibe al hojear”.¹⁹ Frente al estatismo y la pasividad de la contemplación de otras obras, como la pintura, el libro de artista incita al público a una contemplación activa. Se puede indagar en las páginas en momentos sucesivos, hay vuelta atrás, se puede saltar y retroceder, donde quien lee decide el tiempo de la mirada y la dirección de la lectura. Participa y toma decisiones que determinan el sentido de la obra, cómo, cuándo y dónde empezar y terminar. Quien tiene en sus manos

18. Buzz Spector, *The Book Maker's Desire* (Pasadena: Umbrella Editions, 1995), 10.

19. Giorgio Maffei, “¿Qué es un libro de artista?”, en *¿Qué es un libro de artista?*, 14.

un libro de artista determina el curso de la experiencia estética. Afirma Hellion “los libros de artista requieren un lector activo, dispuesto a percibir la obra a partir de un cambio radical en sus hábitos de lectura y la alteración de los pre-conceptos sobre lo que debe ser la poesía, las artes visuales y el lenguaje”.²⁰

Para Phillpot (1988) existe una lectura lineal y otra aleatoria. Esta opción evidencia que las decisiones que toma el público durante la manipulación son determinantes, de modo que éste actúa como productor de la estructura narrativa.²¹

Leer es un acto en tiempo real. Durante ese periodo de tiempo, con el pasar de las páginas de un libro de artista, se reconoce la narrativa estructurada en ese espacio y un tiempo, en parte manejado por el/la artista, en parte por cada persona lectora con su voluntad y atención. Desde esta interacción física se evocan significados, en una actividad de búsqueda visual y táctil de lo que la obra representa.

El arte con la forma del libro intenta, de forma consciente, incorporar en sus propuestas el tipo de atención que se prestaría al texto. La memoria de la lectura convencional impulsa la manipulación de un libro de artista incluso por muy contundentemente alejada que se encuentre la obra respecto del libro convencional. Para Tannenbaum la lectura del libro de artista se muestra como un acto de estudiar imágenes y textos por separado, donde cada elemento se va examinando, uno por uno, pero que ha de interpretarse como un todo por la mente.²² En la medida en que las páginas están dispuestas en cierto orden, el/la artista dirige en cierto modo la relación con el libro. Pero los métodos de la memoria y la interpretación de lo expuesto corresponden al público, que hace una lectura personal, y escapa del control, incluso, de la directriz más estricta contemplada de manera previa.

“El desierto adentro” (2015) es un proyecto de Cecilia Mandrile formado por tres libros de artista que, a modo de cuadernos de viaje, documentan la experiencia en el desierto de Wadi Rum en Jordania, en donde sitúa a dos muñecos que fotografía, los cuales vehiculizan junto a los textos incorporados una reflexión colectiva sobre la soledad experimentada en procesos de desplazamiento (fig. 4). Para ello, invita a explorar los registros, en tres libros sin un

20. Hellion, *Libros de artista*, 22.

21. Clive Phillpot, *Booktrek. Selected Essays on Artists' Books (1972-2010)* (Zurich: Jrp Ringier, 2013), 183-207.

22. Tannenbaum, *Libros de artistas*, 18.



4. Cecilia Mandrile, serie “El desierto adentro”, 2015, libros de artista en impresión offset. *Solitaire* (códex) 13 × 18 cm, *Latitude* (formato acordeón), 11 × 15 cm, y *OneOther* (encuadernación japonesa) 18 × 13 cm. Museo de Prehistoria y Antropología de Cantabria, Santander. Foto: Eva Mayo.

orden definido con anterioridad. Sus dimensiones manejables permiten asirlos con facilidad al tiempo que las escenas representadas y los formatos de encuadernación distintos (códex, acordeón y gemela) nos invitan a manipularlos de formas variadas: abrirlos y voltearlos para explorar su interior.

Luz del Carmen Vilchis afirma que los libros de artista siguen una “dialéctica polisémica”.²³ Funcionan como sistemas particulares de mensajes, donde un mismo significado puede tener variados significantes y un significante varios significados, y es en la totalidad donde se encuentra su sentido. “Se unifica como un sistema simbólico de interpretación autocontenido”, afirma Vilchis.²⁴

23. Luz del Carmen Vilchis, “Semiosis del libro de artista: significación y sentido”, en *Sobre libros*, ed. Blanca Rosa Pastor (Valencia: Sendemá, 2009), 56.

24. Vilchis, “Semiosis del libro de artista”, 56.

Hellion, va más allá y otorga a la lectura de los libros de artista un carácter performativo.²⁵ En el acto de tocar, de manipular las páginas, de abrir y cerrar, de dirigir la mirada, subyace una suerte de coreografía que dota a la lectura de un carácter gestual. Su lectura conlleva una exploración que activa el movimiento del cuerpo, lo que genera una actividad que se integra en la experiencia artística, en parte dirigida por la obra, en otra parte completada durante la lectura misma.

En sus investigaciones, Hellion explora los movimientos del cuerpo que se activan, consciente o inconscientemente, cuando se toma contacto con el libro de artista. Con el propósito de descubrir y entender la obra, destaca la gestualidad y la parte performativa como componentes de importante valor del libro evidenciados en la lectura. Esta idea, quedaría recogida en otros escritos, como en “The Artist Book as a ‘Performative’ Act” de Anne Thurmann-Jajes.²⁶

El gesto y el movimiento se incorporan como elementos significativos de la obra. Observar el libro desde el movimiento propio, resulta en parte propuesta ajena, del/a artista, en parte aportación personal de quien se acerca a comprender la obra. En algunos casos, las posibilidades del público serán mayores, en otras, el formato del libro impondrá un recorrido de lectura mucho más restringido, más dirigido por quien lo crea, como nos muestra Bodman en su libro *Creating Artists Books*.²⁷

Los formatos digitales

Cuando surge el libro de artista, las tecnologías de la comunicación empezaban ya a considerarse superadoras del libro impreso como sistema de información, y, por tanto, el formato de publicación digital también comenzaba a ser objeto de reflexión y aplicación en las propuestas artísticas.

En relación con los formatos de los libros digitales, en los que la lectura es necesariamente diferente, Guillén escribe que es un error creer que va a sustituir al libro convencional.²⁸ Para él, al contrario, contribuye a revalorizarlo

25. Martha Hellion, “Gestualidad y *performance* en los libros de artista”, *Pós: Belo Horizonte* 2, núm. 3 (2012): 104-119.

26. Anne Thurmann-Jajes, “The Artist Book as a ‘Performative’ Act”, *Setup4*, núm. 3 (marzo de 2017): 1-6, <https://arthist.net/archive/15100>.

27. Sara Bodman, *Creating Artists Books* (Londres: A & C Black, 2005).

28. Guillén, *Sobre libros*, 78.

como medio de expresión. Respecto al libro en formato tangible expresa: “La manipulación y la manufactura le aportan una específica carga sensible, que le hace resistir el salto de los nuevos medios de comunicación, resistiéndose a la irrupción de la electrónica, las nuevas tecnologías y los intentos de sustitución del papel por la pantalla del ordenador, pues su sentido también está en la forma”.²⁹

Durante la lectura, el formato de libro estándar nos remite a un contacto con mayores matices. Con un dispositivo permanente sólo se necesita a sí mismo para expresarse, y a cuyo contenido se accede bajo el control de la persona lectora. En los medios electrónicos, las sensaciones que se transmiten son otras y el contacto directo es el dispositivo que lo alberga, ya que existe la necesidad de otros mecanismos para el control del contenido, de modo que la forma de acceso ya no corresponde al lector. El público pierde parte de su capacidad de acción, más determinada por el dispositivo digital y una limitación en las opciones de manipulación. Las cualidades físicas de la experiencia responden a la naturaleza inorgánica de los medios electrónicos, a la luz y los sonidos, y la virtualidad. Nos encontramos ante obras intangibles y en ocasiones efímeras. Para Klima los formatos digitales están compuestos de “sucesos y momentos interminables”.³⁰

El proyecto en proceso *Urban Book*, iniciado en 2000 por el artista Javier Alejandro Villalbazo de la Torre, es una muestra de la contraposición y complementariedad de la experiencia de formatos digitales y físicos. Además del libro de artista en formato impreso, donde plasma un trabajo de hibridación de técnicas tradicionales como la xilografía con procesos digitales, las composiciones gráficas son visibles en su totalidad mediante un dispositivo electrónico, en el cual se encuentra un libro en formato digital titulado *Altepemoxtli*. Se trata de un archivo con imágenes, libros, objetos, videos y sonidos, que se

29. Guillén, *Sobre libros*, 78.

30. Stefan Klima, *Artists Books. A Critical Survey of the Literature* (Nueva York: Granary Books, 1998), 14. Referencia al texto de Lynn Lester Hershman, “Slices of Silence, Parcels of Time: The Book as a Portable Sculpture”, *Catalogue to Exhibition Artists Books (23 March-20 April 1973)* (Filadelfia: Moore College of Art, 1973): 8-14, “the book presents and symbolizes an intimacy, a peace and a tranquility; that a book represents a permanent reality in an impermanent world where by access to its contents is controlled by the individual. In contrast, the sensations offered by the electronic media are simply never-ending occurrences and moments, representing a transient world filled with dissonance where control of content and access lay beyond the realm of the individual”.

presentan sin un orden lineal, no tienen un sentido narrativo, sino que funcionan a modo de registro documental antropológico de su entorno realizado por el artista en calidad también de observador participante. La estructura del proyecto incluye el diseño de una interface interactiva (fig. 5), lo que Villalbazo denomina “código digital”, y explica “en el que se han explorado las posibles formas de organizar y propiciar la relación entre el espectador y la obra”.³¹

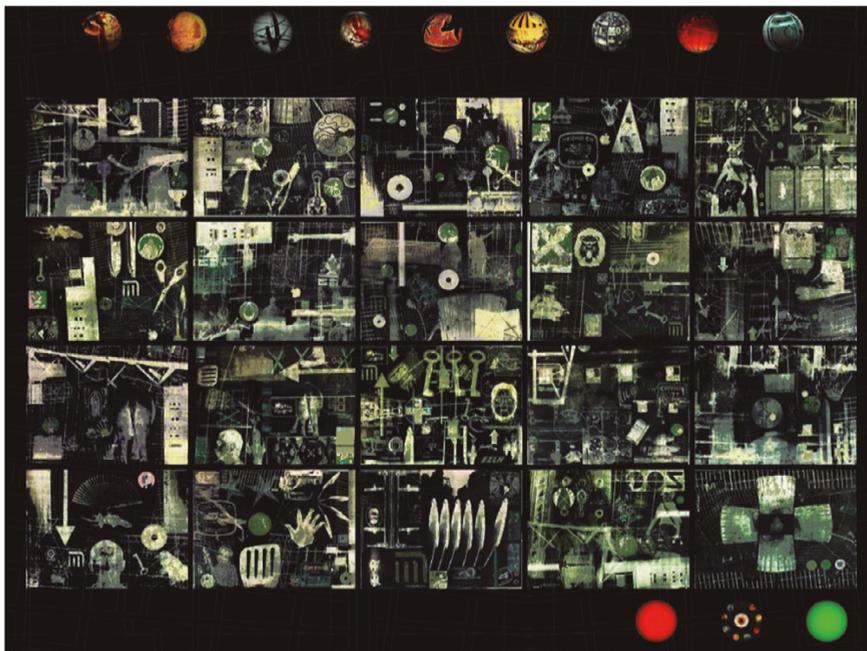
El circuito alternativo y las publicaciones independientes

Es difícil encontrar un movimiento artístico del siglo xx que no tenga alguna relación con la producción editorial, incluidos libros, revistas u otro tipo de publicaciones. La vanguardia, que cuestionaba el arte, su función y su alcance, abre el camino a la aparición del libro de artista como objeto de arte al margen del mercado y circuito convencionales. El libro de artista es, escribe Issa María Benítez Dueñas, “un lugar privilegiado desde el cual plantear una alternativa real a la creación, la distribución y la recepción del arte”.³² El libro ya no es un mero soporte reproductor de obras, es una obra en sí misma que otorga al formato un valor añadido, el artístico.

En la primera mitad del siglo xx, fueron diversos los grupos y artistas independientes que encontraron en el libro un dispositivo para la ruptura con la tradición artística. El futurismo y el constructivismo se interesaron por una concepción plástica del espacio de la página, al cuestionar la estructura y sintaxis clásica del libro. El grupo Cobra, las prácticas de la poesía concreta o el nuevo realismo materializaron experimentos formales, al margen de las convenciones, e innovaciones artísticas en relación con la consideración de la imagen y el lenguaje en el contexto del libro. Los periódicos y revistas resultaron soportes para acercar un nuevo arte a un nuevo público y, además, un recurso de intercambio creativo que favorece las iniciativas colectivas, implementadas y difundidas dentro y fuera de los territorios locales. La vanguardia latinoamericana, señala Hellion, “muestra un interés particular por experimentar con medios

31. Javier Alejandro Villalbazo de la Torre, “*Altepemoxtli: una visión electrográfica de la Ciudad de México: libro de artista*” (tesis de maestría, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2009), 139, <https://hdl.handle.net/20.500.14330/TESo1000649562>

32. Issa María Benítez Dueñas, “Otros libros, otras obras”, en Ulises Carrión, *Libros de artista*, ed. Martha Hellion (Ciudad de México: Turner Libros, 2003), 302.



5. Javier Alejandro Villalbazo de la Torre, *Altepemoxtli*, 1999, código digital. Tomado de Villalbazo de la Torre, “Altepemoxtli: una visión electrográfica de la Ciudad de México: libro de artista”, 395, <https://hdl.handle.net/20.500.14330/TESo1000649562>

y soportes distintos”, cuyo contenido enfatizaba el espacio social del arte, muy en relación con los procesos sociales en los que se asentaba.³³

En la década de los años sesenta el libro de artista ya es una forma consolidada de expresión artística, y aparece vinculada al deseo de crear obras baratas y de producción propia. Diversos movimientos artísticos se interesan por los libros de artista. Grupos como Fluxus darán un importante impulso a esta práctica, al realizar ediciones como registro de sus acciones efímeras, publicaciones muy populares y adecuadas para esta finalidad documental. *Happenings* y *performances* eran representados gráficamente, como *GrapeFruit* (1964) de Yoko Ono; John Cage, el grupo Gutai o Allan Kaprow, entre otros, también registraron sus acciones mediante productos editoriales. El arte conceptual, el

33. Hellion, *Libros de artista*, 28.

pop-art, la poesía concreta, la Internacional Situacionista o la transvanguardia realizaban libros con la premisa de crear un arte antielitista, y en muchas ocasiones autoeditado.

En las décadas de los años sesenta y setenta del siglo xx, la falta de interés hacia el libro de artista, evidenciada por las instituciones convencionales del arte, limitaba sus posibilidades de difusión y planteaba la necesidad de buscar vías alternativas para hacer llegar al público estas obras de arte. Para ello, se define lo que podemos entender como un sistema *ad hoc*, donde el libro de artista se desarrolla con el soporte de entidades no lucrativas comprometidas con la creación, la difusión y el archivo de las obras, entre las que encontraremos Something Else Press, Others Books and So o Beau Geste Press.

Los libros de artista, que buscaban potenciar la innovación, la creatividad y la obra experimental, obtenían su recompensa, más que en términos monetarios, en el hecho de poner la obra de arte al alcance del público y hacerle partícipe de la experiencia estética. Se trata de hacer llegar una visión artística, pero también social, fruto de la estrecha relación del libro de artista con el arte activista y el tratamiento de las temáticas de actualidad.

Como apunta Lyons,³⁴ esta idea del arte más democrático se nutre del contexto social, caracterizado por una creciente politización del arte y la aparición de movimientos sociales que encontraban en las pequeñas publicaciones un soporte muy eficaz para reflejar y transmitir sus reivindicaciones. Este hecho explica, en parte, la naturaleza originaria del libro de artista como dispositivo democratizador, reconocido por estudiosas como Lippard,³⁵ Drucker,³⁶ o Hellion, entre otras,³⁷ y da soporte ideológico a la búsqueda de alternativas y al impulso rupturista. Un espíritu popular forma parte de la esencia del nuevo género, una tentativa de llegar a un público amplio de modo que el arte fuese accesible y participado. Y esto se lograría por medio de ediciones baratas que evitarían convertirse en un artículo de lujo. La obra se desvincularía a partir de su condición múltiple, y aurática, circunstancia que la reproductibilidad técnica facilitaba.

34. Lyons, *Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook*, 7.

35. Lucy R. Lippard, "The Artists' Book Goes Public", *Art in America* 65, núm. 1 (enero de 1977): 40-41.

36. Drucker, *The Century of Artists' Books*, 69-92.

37. Hellion, *Libros de artista*, 21-33.

Basado en su reproductibilidad, y al seguir la tendencia iniciada en la década de los años sesenta con *Seis años: desmaterialización del objeto artístico*,³⁸ se rechaza la obra de arte única y su especulación económica con la intención de democratizar el mundo del arte. La reivindicación del libro de artista se recoge con claridad en la denominación de *democratic multiple*.³⁹ Presentado como un arte más popular, el libro de artista debe, con base en estos parámetros, resultar accesible en sentido amplio, física y económicamente. Para Drucker,⁴⁰ esta proposición surge, en parte, de la asociación de la producción industrial con la democratización del arte, y se apoya la idea de que los libros de artista, producidos en masa, adquieren dicha condición de múltiples *democráticos*. Gracias al bajo costo de elaboración, y a la obtención de múltiples obras originales y baratas, el arte resulta más accesible.

Cuando surge el libro como espacio para la creación, lo hace también como un recurso alternativo para la difusión del arte. El libro como soporte otorga posibilidades a una libertad creativa con afán expansivo, al proporcionar desde su condición de medio de comunicación de masas facilidades para ampliar el público potencial que disfruta de un arte más accesible, más allá de las propuestas de carácter elitista que desde otras disciplinas se venían proponiendo. El libro de artista surge como un espacio que desafía el modelo de comercialización artística existente, y otorga un control al artista de su propia obra, tanto en la creación como en la difusión.

Difusión

Para su difusión, el libro de artista no necesita las galerías ni a los críticos, es posible exhibirlo en cualquier lugar, es portátil, por lo que se postuló como una alternativa seductora para artistas que con su creación tenían el propósito de desarrollar su trabajo al margen de las instituciones. La utilización del formato libro tiene la capacidad de circular de manera libre, independiente de una entidad específica, sin restricciones, beneficiado por una portabilidad característica que le permite alcanzar lugares diversos, simultáneamente. La obra múltiple es

38. Lucy R. Lippard, *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico, de 1966 a 1972* (Madrid: Ediciones Akal, 2004).

39. Drucker, *The Century of Artists' Books*, 69-92.

40. Drucker, *The Century of Artists' books*, 69-92.

una condición extraordinaria para ampliar la audiencia del libro de artista. Si la red de redes permite experiencias compartidas desde lugares distanciados, el libro de artista ya se proponía como una obra múltiple en esencia, que pudiera estar presente en numerosos espacios al tiempo, en relación con un público dispersado por todo el mundo.

En la distribución se aprovecharían las vías a su alcance fuera del mercado del arte, como el sistema postal, que en palabras de Stefan Klima, conseguía “invadir la intimidad de todos los críticos, coleccionistas, conservadores y marchantes de arte”.⁴¹ Pero también lograba presentarse más directamente a un público más amplio para el cual la propia difusión llegó a formar parte de la experiencia artística.

En 1963, Dick Higgins, creador y estudioso del libro de artista, fundó en Nueva York, la plataforma editorial Something Else Press (SEP).⁴² Relacionado con el grupo Fluxus, Higgins trasladó a este proyecto sus inquietudes artísticas, y se dedicó a la edición de libros, la actividad expositiva (mediante Something Else Gallery) y la distribución de panfletos (colección Great Bear Pamphlets). Libros de artista, teoría crítica o publicaciones Fluxus, entre otras, formaron parte del catálogo de esta editorial, con un amplio grupo de artistas implicados como John Cage, Alison Knowles, Merce Cunningham, Emmett Williams, Gertrude Stein, Claes Oldenburg, Ruth Krauss, Dieter Roth.

Durante la década de vigencia del proyecto, Something Else Press definió un circuito de distribución que conectaba a Estados Unidos con Europa, Canadá, México y Sudamérica. Sus estrategias de difusión permitían poner en circulación las publicaciones al reducir las limitaciones geográficas y socioeconómicas con amplios métodos de suministro. Con ello, también favorecían la divulgación y el intercambio de propuestas e ideas sobre arte y edición, en el cual se planteaba cierta crítica a los medios culturales del momento y a la mercantilización del arte.

En su afán de resultar accesible, el libro de artista limita a los intermediarios y se dota de recursos y de las posibilidades que su propia naturaleza de libro le otorga para recorrer espacios para el arte, no convencionales, en muchos casos

41. Klima, *Artists Books. A Critical Survey of the Literature*, 14.

42. Dick Higgins, estudioso del libro-arte, escribe el célebre ensayo “Intermedia”, en el que describe obras de arte que “caen entre medios”, como el libro de artista. En este texto también apunta el vínculo arte-sociedad cuando argumenta que las condiciones sociales de la época (principios y mediados de la década de los años sesenta) ya no permitían un “enfoque compartimentado”, ni del arte ni de la vida, en “A Preface”, en *Artists’ Books: A Critical Anthology and Sourcebook*.

autogestionados y participados por artistas y personas interesadas en el arte. Operar de forma independiente fue una parte intrínseca del libro de artista y la posibilidad de disponer de un arte barato, que era tan importante como lograr su accesibilidad y su autonomía, son aspectos que forman parte del debate de la democratización del objeto artístico.

Beau Geste Press fue una editorial alternativa fundada por Felipe Ehrenberg y Martha Hellion, junto a David Mayor, Chris Welch y Madelein Gallard en 1970, que operó hasta 1976 en Devon (Reino Unido).⁴³ Orgullosa de su independencia, en los prefacios de sus publicaciones, esta editorial hacía gala de su rechazo a las convenciones y la validación cultural de sus producciones artísticas. Asumían en el taller la impresión, encuadernación y distribución de los libros, materializando ediciones limitadas de obras de poetas visuales, neodaístas, compositores experimentales y artistas vinculados a Fluxus. Con su actividad, al tiempo que funcionaba como una comunidad local, manifestó un alcance internacional, que afianzó entre Europa y Latinoamérica una estructura relacional característica de su producción de libros de artista.⁴⁴

La red necesaria para el circuito alternativo

Para facilitar la difusión y mejorar la accesibilidad, además de las características propias del libro de artista como obra, que permite exhibir el mismo trabajo de manera simultánea y en distintos lugares, subyace una especie de estructura de red colaboradora que lo favorece. El circuito alternativo es posible gracias a una red de relaciones que permite el intercambio de ideas y publicaciones, donde se integran prácticas artísticas y futuros proyectos. Funcionó como una estrategia cultural a la que se sumaron diversas iniciativas similares dirigidas y promovidas en muchas ocasiones por artistas. Al crear, leer, coleccionar y tomar parte de un sistema de redes y colaboraciones más o menos estables, encontramos una larga lista de nombres destacados. Apuntamos algunos, como Bruno Munari, Dieter Roth, Ed Ruscha, Dick Higgins, Robert Filliou, Ian Hamilton Finlay, Lucy R. Lippard, Joseph Kosuth, Sol LeWit, Ulises Carrión, Vicente Rojo, Martha Hellion, Yani Pecanins o Alison Knowles.

43. Hellion, *Libros de artista*, 47.

44. Jèssica Pujol Duran, "Beau Geste Press: a Liminal Communitas Across the New Avant-gardes", *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, núm. 12 (diciembre de 2018): 292.

Para configurar estos sistemas, la apuesta realizada por la interrelación y la colaboración es fundamental, de modo que distintas propuestas circulen por el mundo, en una sinergia que permita la producción y el acceso, el intercambio y la exhibición. Con este espíritu surgen numerosas iniciativas, cuyo trabajo construye un circuito al margen del mercado del arte más economicista. La dinámica comercial de las grandes ediciones, con la premisa del beneficio mercantil, no era lugar de encaje para las pequeñas tiradas producidas por artistas.

Frente al circuito del arte formado por galerías, marchantes, museos y coleccionistas, vemos cómo el libro de artista se inicia en recorridos más informales, como la venta entre personas conocidas, el correo, las suscripciones u otros centros de carácter cultural al margen de las instituciones. Incluso las librerías comerciales se consideraban, por lo general, fuera del circuito preferente del libro de artista.

Ulises Carrión funda en Ámsterdam, en 1975, *Other Books and So*, una librería y galería no lucrativa que, en sus cuatro años de actividad propició una red de comunicación y distribución entre artistas, coleccionistas y público. Funcionó como punto de encuentro extraordinario para las redes internacionales alternativas de artistas y como referencia para las generaciones posteriores de sus editores. En su apertura anunciada en una postal informaba que sus visitantes encontrarían “otros libros, no libros, antilibros, pseudolibros, cuasilibros, libros concretos, libros conceptuales, libros estructurales, libros de proyectos, libros planos”.⁴⁵

Carrión, figura clave del arte conceptual mexicano, no sólo destacó por su contribución a la teoría y a la práctica de los libros de artista, sino también por promover el uso de distintos medios para la creación y distribución del arte. La revista *Ephemer*a fue un ejemplo clave del género “ensamblaje” que recogía las contribuciones recibidas diariamente mediante una red internacional de arte postal.

En 1979 la librería y galería se transformaron en un archivo, denominado *Other Books and So Archive*. De la labor de Carrión, Boekie Woekie recuperó, en 1986, las funciones de editorial, taller, galería y librería, además de disponer de uno de los fondos de información más completo en Europa, especializado en libros de artista.

45. “Ulises Carrión”, Museo Reina Sofía, https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/styles/ficha_actividad_exposicion/public/actividades/_s4a0070_g_o.jpg?itok=f64 (consultado el 4 de agosto de 2023).

Además de organizaciones estructuradas y formalmente constituidas, surgieron proyectos de colaboración más o menos duraderos para llevar a cabo publicaciones. Desde propuestas de continuidad como Assembling Press, en Nueva York, en la cual Richard Kostelanetz y Henry Korn, con la colaboración de Mike Metz, dirigieron publicaciones colectivas de 1970 a 1982, hasta contribuciones más puntuales como lo fue *The Xerox Book* (1968), aportaron nuevas formas de distribuir el libro de artista con otro concepto. Este segundo proyecto, a propuesta de Seth Siegelaud y John W. Wendler, consistía en concebir el libro como una exposición (en la línea de la ya realizada con Douglas Huebler, en 1968, cuya exposición se reducía a un catálogo impreso). Se trataba de construir un libro de forma colaborativa, utilizando la tecnología Xerox de reproducción, una fotocopidora. Con base en esta premisa, participaron en su elaboración siete artistas: Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris y Lawrence Weiner. Cada uno de ellos aportó una sección al volumen, en el que se mostraban propuestas artísticas de naturaleza conceptual, con medios gráficos y visuales, donde las imperfecciones técnicas quedaban visibles.

Proyectos de colaboración similares encontramos a iniciativa de la editorial La Tinta Morada, por medio de *Lacre*, revista de comunicación alternativa dirigida por Armando Sáenz a principios de la década de los años ochenta en el contexto artístico mexicano.⁴⁶ Cada artista entregó una obra múltiple original para utilizarse en la edición, formaron parte del primer ejemplar de esta publicación 10 artistas: Diego Toledo, Manuel Marín, Gerfrans, Ana Zárate, María Eugenia Guerra, Raúl Cardoso, Deepak Lakshminarayana, Alonso Hoja Gümer, Armando Sáenz y Magali Lara.⁴⁷

Publicación independiente

El libro de artista se encuentra también en la categoría de la producción independiente. Drucker define la publicación independiente “como cualquier esfuerzo de publicación que se realiza para sacar a luz una edición que no puede

46. Magali Lara, “Libros de artista en México”, *Estampa Artes Gráficas. Catálogo de libros de artista en México* (Ciudad de México: Museo de Arte Carrillo Gil, 1993).

47. Se puede encontrar el ejemplo de la publicación en la página <https://www.karnobooks.com/images/upload/arlis-rare-bks-2021.pdf> (consultado el 10 de diciembre de 2023).

encontrar patrocinio en la prensa establecida o entre las editoriales comerciales”.⁴⁸ En gran medida, estas publicaciones independientes se encontraban asociadas al ámbito literario y al activismo político, un ejemplo de ello es *El Corno Emplumado*, revista mexicana fundada en 1962 por Margaret Randall y Sergio Mondragón. Esta publicación sobre poesía recogió la participación de numerosos artistas plásticos, al mostrar una tendencia hacia la nueva poesía y propuestas artísticas implicadas políticamente y con actitud crítica.

Bajo el término *independiente* se hace referencia a la autonomía de las propuestas frente a los intereses o limitaciones marcados por los requerimientos comerciales. Muchas de las propuestas experimentales de las vanguardias y otras innovaciones estéticas no lograron buena acogida en las editoriales consolidadas, pero encontraban en estas iniciativas una vía para la presentación y difusión de sus trabajos creativos. Algunos artistas, en sus inicios, optaron por participar en proyectos editoriales independientes, que incluso eran autoproducciones, donde las funciones de edición e impresión se asumían por una misma persona en una concentración de recursos que, de manera eventual, permitía obtener un pequeño beneficio económico. A veces se trataba de tener acceso a una prensa para abaratar los costos, gracias a la tecnología, la producción a gran escala se hacía más viable. La Imprenta Madero en México proporcionó al artista y diseñador Vicente Rojo un espacio para la innovación editorial en el contexto de publicaciones periódicas y libros visuales. Fruto de esta actividad de edición innovadora y experimental, colaboró con Octavio Paz en la obra *Marcel Duchamp: Libro-maleta* (1968).⁴⁹

Archivo

En la década de los años setenta, organizaciones sin fines de lucro comenzaron a promover la creación de archivos donde recoger ejemplares de libros de artista. Algunos centros de gran reconocimiento fueron el Art Metropole

48. “As any publication effort which is mounted for the sake of bringing an edition into being which cannot find ready sponsorship in the established press or among commercial publishing houses”, en Drucker, *The Century of the Artists' Books*, 6-7: (trad. con Google Translator, 26 de septiembre de 2022).

49. Cuauhtémoc Medina y Amanda de la Garza, “Escrito/pintado: Vicente Rojo como agente múltiple”, en *Vicente Rojo: Escrito/pintado* (Ciudad de México: Museo Universitario Arte Contemporáneo-UNAM / Editorial RM, 2015), 7-16.

(Toronto), el Franklin Furnace y el Printed Matter (Nueva York), el Western Front (Vancouver), el Ecart (Ginebra), Other Books and So (Ámsterdam), The Archive for Small Press and Communication (Amberes), el Archive of Experimental and Marginal Art (Lund) y Zona (Florencia).⁵⁰ El trabajo de archivo de estas organizaciones sería el origen de importantes colecciones y archivos de libro de artista. Habitualmente hacían también las veces de editoras y librerías que apoyaban la distribución y contribuían a la disponibilidad de las obras. Destacamos la editorial Printed Matter (Nueva York), iniciativa de Sol LeWit y Lucy R. Lippard, quienes con gran capacidad comercial han llegado a desarrollar un catálogo que puede reconocerse como un auténtico archivo histórico de publicaciones de artista.⁵¹

En Nueva York, en 1976, Martha Wilson fundó Franklin Furnace, una entidad cuya actividad, no economicista, se desarrolló en torno a actividades de promoción, exhibición e intercambio de publicaciones de artistas. También se interesó por disponer de material para la investigación, y tuvo el objetivo de apoyar las publicaciones de artistas como medio democrático. Funcionó como un verdadero archivo, catalogando y conservando obras, especialmente en las décadas de los años sesenta y setenta, que adquiriría por compra o donación. El alcance de su colección atrajo el interés del Museum of Modern Art (MOMA) de Nueva York que, en 1993, y por iniciativa de Clive Phillpot, entonces director de su biblioteca, adquirió las segundas copias de todo el archivo, mientras que el Archivo de Franklin Furnace mantuvo su propia colección. En 2014, el Archivo se trasladó al Instituto Pratt en Brooklyn, Nueva York.

En otro contexto, pero con propósitos análogos a la librería Other Books and So, surgió, en 1984, El Archivero, un espacio de referencia para los libros de artista en México que, además de dedicarse a la edición, exhibición y distribución, se concibió como una colección. Fundado por Yani Pecanins, Gabriel Macotela y Armando Sáenz Carrillo, y siguiendo el espíritu de Cocina Ediciones,⁵² este proyecto alternativo se transformó en punto de referencia obligado

50. Maurizio Nannucci, *Bookmakers. Une exposition des livres d'artistes de Zona Archives* (Liomoges: GDS Imprimeurs, 1995).

51. Martha Hellion afirma que “sus catálogos pueden considerarse documentos históricos en la materia”, en Hellion, *Libros de artista*, 48.

52. Cocina Ediciones inició su actividad a finales de la década de los años setenta, fundada por Yani Pecanins, Walter Doehner y Gabriel Macotela, fue una pequeña editorial independiente que contaba con una extensa red de colaboradores, artistas y escritores, nacionales e internacionales.

que editó, hasta su cese en 1993, cientos de ejemplares que incluían publicaciones de artistas de todo el mundo.⁵³ En la actualidad, el Centro de Documentación Arkheia del Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), alberga los fondos de El Archivero.

Naturaleza democrática del libro de artista

La democratización del arte, en tanto que participa de la democratización de la cultura, puede estudiarse desde distintos ámbitos. Al considerar esta idea como una noción vinculada a la política y la sociología, en su artículo “Contra la democratización del arte”, de 2003, Alberto Ciria define la democracia como “el régimen que garantiza la posibilidad de participación activa y de beneficio pasivo de todas las personas integrantes de una comunidad”.⁵⁴

Para Ciria es conveniente acercarse a esta reflexión sobre el arte democrático en torno a dos puntos de vista: la óptica creadora y la receptora. Desde la parte productora de arte, supone que toda persona tiene derecho a crear arte, “activa y conscientemente”,⁵⁵ el derecho a ser artista. Si atendemos a quien recibe la obra, le asiste el derecho a disfrutarla, formando en su conjunto un público que consume arte. Puede entenderse, de este modo, que el arte es democrático mientras apela a la garantía de acceso y creación para los miembros de una comunidad concreta. Esta reflexión no se limita a las personas, se interroga también sobre la implicación de la obra en sí misma, si apela a los principios democráticos y facilita la accesibilidad y la efectiva participación.

Juliane Rebentisch en su libro *Teorías del arte contemporáneo*, de 2021, hace una reflexión interesante sobre la dimensión intersubjetiva que se integra en la experiencia estética del arte contemporáneo. Desde la visión de Adorno, dice, el artista ideal tiene la virtud de admitir la autonomía del arte y alejarse de su subjetividad, individual, así como de reflejar con su creación al sujeto

53. Olivier Debrouse y Cuauhtémoc Medina, eds., *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997* (Ciudad de México: Turner, 2007), 165.

54. Alberto Ciria, “Contra la democratización del arte”, *Themata. Revista de Filosofía*, núm. 30 (2003):138, 137-155, https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/27624/file_1.pdf?sequence=1&isAllowed=y (consultado el 24 de septiembre de 2022).

55. Ciria, “Contra la democratización del arte”, 138.

global.⁵⁶ Según este planteamiento, la participación se da por medio de un reflejo del colectivo, una representación de lo universal. El arte contemporáneo, sin embargo, no se plantea el proyecto artístico como universalista, sino que la dimensión de lo intersubjetivo no es una dimensión pura, sino en relación con las subjetividades, esto es, dependiente de una condición cultural y social individual.

El arte contemporáneo apela a la participación, y, en ese sentido, podemos encontrar una relación directa con la democratización del arte. Pero para afianzar esta idea, la participación ha de considerarse en relación con las condiciones de acceso a la experiencia estética. El libro de artista, nacido con un anhelo democratizador, apela a la participación con la interacción en la lectura, a una relación subjetiva, y encuentra herramientas para la accesibilidad al identificarse con la reproductibilidad y la difusión en espacios para el arte alternativo al mercado.

En los planteamientos expuestos por Ciria y Rebentisch encontramos dos aspectos clave como fundamentos de la democratización del arte, la accesibilidad y la participación, que en relación con el libro de artista se pueden observar en su recepción. Este tipo de obra cobra sentido y se manifiesta en su interacción con el público. Las condiciones de acceso efectivo al bien artístico y la participación activa en su recepción tienen también relación con la naturaleza de la propia creación. El libro de artista es una obra ideada para un público que, en última instancia, tomará parte individualmente en la finalización de la obra, con una experiencia artística por medio de una lectura singular. Alejados de los parámetros de la comercialización y exhibición convencional del mercado del arte, la accesibilidad de la obra se potencia mediante el circuito alternativo que llevará las obras a un público en el ámbito mundial.

Ciria plantea que la obra de arte en sí misma es aristocrática y que se debe a sus propios parámetros interiores, que son independientes de la contemplación.⁵⁷ A tenor de esta proposición, cabría preguntarse si tendría sentido la creación de un libro de artista sin considerar al público y su participación, parámetros externos de la contemplación. Entenderíamos que no, ya que desde esta premisa la obra se aproxima a los estándares elitistas del arte precedente, se aleja del propósito de democratización asociado al nacimiento del libro

56. Juliane Rebentisch, *Teorías del arte contemporáneo* (Valencia: Universitat de València, 2021): 63-65.

57. Ciria, "Contra la democratización del arte", 137-155.

de artista y a la naturaleza participativa del mismo, enmarcada en la contemporaneidad como obra de arte abierta. El libro de artista ha de considerar por necesidad al público.

Conclusión

Al entender la participación y la accesibilidad como elementos propios de la recepción del libro de artista se establece una relación directa entre la consideración de estas obras como democráticas y la idea de democracia como garante de la participación y el acceso al arte. Pero esta afirmación es parcial y resultaría ingenuo simplificar la recepción en estos términos. Así como la consideración del libro de artista como producto democrático no se limita a ser un producto artístico barato y múltiple, fomentar la accesibilidad y participación tampoco es en sí mismo garantía de democratización del objeto artístico. Si bien implementar estas condiciones en la concepción de la obra es necesario, hemos de atender a los términos en los que el libro de artista llega al público.

Expuesta la recepción del libro de artista desde las implicaciones individuales, observamos los procesos de interacción personal que la obra favorece, fruto, en gran medida, de sus características idiosincráticas como práctica artística vinculada al libro. La voluntad del arte de incluir al público en la resolución de la obra ayuda a que la experiencia artística subjetiva se torne una vivencia participativa, una acción física y mental, y un acto de reciprocidad en la lectura que completa y da significado a la creación. De este modo, el libro de artista se manifiesta como una obra abierta que promueve “actos de libertad consciente”,⁵⁸ al poner al público en el centro activo de una red de relaciones ilimitada, donde cada interpretación aporta singularidad a la obra en un acto de cocreación. Desde una madurez crítica consciente, y con la búsqueda de la máxima apertura posible, se propicia la participación en una relación interactiva entre la persona y la obra.

Si bien se puede convenir que toda obra de arte es susceptible de interpretaciones, el arte ha utilizado mecanismos para restringirlas, dejando poco margen de participación y limitando el número de significados posibles. Reben-tisch afirma, en referencia a las obras de arte específicamente abiertas, que “se

58. Umberto Eco, *Obra abierta* (Barcelona: Planeta Agostini, 1992), 34.

enfatisa en la propia obra la conciencia acerca de la función constitutiva de la subjetividad interpretante para el ser de las obras. Esta conciencia se convierte en un principio formal”.⁵⁹ Desde esta posición, encontramos los libros de artista, sobre todo en sus primeras décadas, inmersos en esta noción de arte y en la voluntad de plantear una creación abierta en relación con el contexto. Se deja atrás la idea de la obra como una unidad inconexa y autosuficiente, estamos ante un arte heterónomo, donde el libro de artista necesita ser interpretado y apela a la participación del público.

Desde la recepción colectiva, sin olvidar su objeto referente, el libro, el libro de artista explora las posibilidades de puesta a disposición de la obra de forma amplificada para una audiencia que se multiplica al emplear los recursos propios de los medios de comunicación de masas. Con las tecnologías de reproducción de las artes gráficas encuentra los recursos materiales y las condiciones económicas para hacerse asequible a un público amplio, heterogéneo y disperso. Esto sucede en gran medida cuando el libro de artista asume la categoría de obra múltiple, si bien también se realiza obra única con interés social y participativo. Estas obras de arte circulan por el mundo gracias a un entramado de relaciones y colaboraciones entre artistas y organizaciones que, en los ámbitos local e internacional, dinamizan, producen y distribuyen libros de artista. Y es especialmente interesante la aparición de ese circuito alternativo para la difusión de las publicaciones, una red amplia que favorece la accesibilidad, al desafiar el mercado convencional del arte, más mercantilizado y elitista.

Magali Lara afirmaba, “creo que lo más importante es que sepan que el arte está aquí. [...] no tiene que ver con cosas caras, ni tiene que ser idealizado, tiene que ver con la experiencia de tu cotidianidad y de la vida real”.⁶⁰ Es desde esa conexión entre arte-vida que el libro de artista afianza su naturaleza social, al presentarse como una práctica artística contemporánea que participa del mundo y crea sociedad. Ulises Carrión consideraba que hacer libros no era esencialmente una cuestión estética, sino una forma de política cultural, en una clara alusión al compromiso de crear estrategias para provocar relaciones culturales, con el fin de relacionar “el mundo de las ideas con la vida”.⁶¹

59. Rebentisch, *Teorías del arte contemporáneo*, 32.

60. Extraído de la entrevista realizada por José Antonio Gaspar Díaz, *La Unión de Morelos*, suplemento “Bajo el volcán”, domingo 20 de febrero de 2005.

61. Javier Maderuelo, *Ulises Carrión, escritor* (Santander: Ediciones La Bahía, 2016).

Cuando el público se encuentra familiarizado con los instrumentos de apropiación cultural y los domina, logra y disfruta del acceso a la obra de arte, y participa en su elaboración final. Si en el libro de artista, muy diferente a otras artes como la pintura o la escultura, se solicita al público un encuentro cercano y la interacción en la lectura, la mera predisposición del objeto artístico a ser recibido no es la única condición para la accesibilidad. En el caso del libro de artista, el reconocimiento del concepto y la estructura del libro en la obra favorece la participación, pero el acceso simbólico requiere de más facilitadores que la mera posibilidad de manipularlo. Además de las características materiales y conceptuales de la obra, se presenta la necesidad de considerar la mirada del público, sus marcos mentales, los contextos y condiciones de recepción para atribuir al libro de artista la efectiva accesibilidad y participación. Si bien esa reflexión nos lleva a territorios de estudio de otras disciplinas, también nos propone otros recorridos, al involucrar el libro de artista en una órbita social.

Para Lucy R. Lippard, el libro de artista es el producto no sólo de fenómenos artísticos, sino también de manifestaciones no artísticas, entre ellas una mayor concienciación social. Hablamos de un arte que nace comprometido con los objetivos de democratización y transformación social⁶² con actitud contestataria y en busca de independencia de los mecanismos que regían las artes y los sistemas sociopolíticos. En la década de 1980, el posicionamiento social y político del arte se abandona en una reconsideración de la individualización. El libro de artista, que se había consolidado como disciplina alternativa, paradójicamente suscita el interés del mercado del arte. Al acoger y reconocer el legado de las editoriales independientes desaparecidas, éste se integra al sistema de las galerías y los museos, donde la democratización, la accesibilidad y la participación se convierten en un debate más bien del pasado. Cuando el libro de artista se sitúa en nuevos contextos, asume un estatus distinto en su recepción en función más de las consideraciones e intereses de las instituciones que de la propia creación. Albergado en una biblioteca, un libro de artista permite aún una mirada dialéctica, expuesto en la sala de un museo, se convierte en una obra admirada. Al resituar su relación arte-vida, nos preguntamos si, más allá del viejo objetivo de democratización, el libro de artista puede asumir nuevos papeles que lo vinculen socialmente, de nuevo, con su tiempo y contexto. ♣

62. Magda Polo Pujadas, “El libro como obra de arte y como documento especial”, *Anales de Documentación* 14, núm. 1 (2011): 1-26, <http://revistas.um.es/analesdoc/article/view/120151> (consultado el 24 de septiembre de 2022).