¿QUÉ ES UN LIBRO DE ARTISTA?

¿Qué es un libro de artista?

¿QUÉ ES UN LIBRO DE ARTISTA?

Palacete del Embarcadero

Santander, 14 de agosto de 2014-8 de enero de 2015

ARCHIVO LAFUENTE

Puerto de Santander

Autoridad Portuaria de Santander

CATÁLOGO

Editor:
José María Lafuente

Textos:
Giorgio Maffei
Javier Maderuelo

Edición literaria y corrección de textos
Ediciones La Bahía
Archivo Lafuente

Documentación y catalogación:
Mónica Carballas

Diseño gráfico:
Xesús Vázquez
Setanta.es (cubierta)

Traducción:
Caplletra Servicios Lingüísticos, Barcelona
Tessa Say, Italia / Reino Unido

Fotografía:
Archivo Lafuente
Jorge Fernández Bolado

Impresión: Gráficas Calima
ISBN: 978-84-941969-3-5
Depósito legal:

© de la edición: Ediciones La Bahía
© de las reproducciones autorizadas:
VEGAP, Santander, 2014
© de los textos, sus autores

EDICIONES LA BAHÍA
Pol. Ind. de Heras, parcela 304
39792 Heras (Cantabria/España)
Tlf.: +34 942 544 202
Fax: +34 942 526 281
E-mail: info@edicioneslabahia.com
www.edicioneslabahia.com
www.archivolafuente.com

© Raoul Hausmann, Aleksander Rodchenko, Giuseppe Penone, Christian Boltanski, Vito Acconci, Fernand Leger, Vassily Kandinsky, George Grosz, Carlo Carrá, Francesco Cangiullo, F. T. Marinetti, Mihail Larionov, Yves Tanguy, Max Ernst, Sol LeWitt, Gordon Matta-Clark, Daniel Spoerri, Ben Vautier, Alighiero Boetti, Lawrence Weiner, Hanne Darboven, Carl Andre, Eduardo Scala, Juan Hidalgo, Marcel Broodthaers, Yves Klein, Hans-Peter Feldmann, Felipe Ehrenberg, Antoni Miralda, Alberto Corazón, Fortunato Depero, Erich Heckel, Karl Schmidt Rottluff, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Robert Morris, VEGAP, Santander, 2014.
© Succession Marcel Duchamp / Vegap et ADGP, Santander, 2014.
Concetto Spaziale, 1966,
©Lucio Fontana a través de SIAE /VEGAP, 2014
© The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc, VEGAP, Santander, 2014

Se han hecho todas las gestiones posibles para identificar a los propietarios de los derechos de autor. Cualquier error u omisión accidental, que tendrá que ser notificado al editor, será corregido en ediciones posteriores.

EXPOSICIÓN

Este catálogo se pública con motivo de la exposición «¿Qué es un libro de artista?», organizada y producida por la Autoridad Portuaria de Santander y el ARCHIVO LAFUENTE.
Desde el 14 de agosto al 8 de enero de 2015.

Ediciones La Bahía y Archivo Lafuente agradecen muy especialmente la singular aportación de Paola Varello en la realización de este proyecto.

Comisario:
Giorgio Maffei

Coordinación general:
Carlos Limorti
Sonia López Lafuente

Gráfica de la exposición:
Todojunto

Seguros:
AXA ART

Montaje:
SERISAN y Servicios de Mantenimiento de la Autoridad Portuaria de Santander

Fabricación del metacrilato:
SERISAN
Talleres Mayba, S.L.

Enmarcación:
Cristmol

AUTORIDAD PORTUARIA DE SANTANDER

Presidente:
José Joaquín Martínez Sieso

Directora:
Cristina López Arias

Jefe de Departamento de Secretaría General de Comunicación y Coordinación:
Fernando Bárcena

Coordinador de Actividades Culturales:
Carlos Limorti

ARCHIVO LAFUENTE

Fundador y director:
José María Lafuente

Responsable de investigación:
Javier Maderuelo

Responsable de administración:
Pedro Pedraja Ibarguren

Coordinador general:
Juan Antonio González Fuentes

Documentación e investigación:
Mónica Carballas

Coordinadora de archivo:
Noelia Ordóñez

Técnicas de archivo:
María José Ruiz, Sonia López Lafuente

Conservación y restauración:
Pilar Chaves Castanedo

Informática:
Gabriel Martín, Pablo Martín

Asesoría legal:
Pilar Azagra Sáez, Diego León Guallart Ardanuy

ÍNDICE

11 — **¿Qué es un libro de artista?** — Giorgio Maffei

23 — **Libros de artista** — Javier Maderuelo

Giorgio Maffei

64 — **Forma/Signo/Color**

90 — **Concepto/Teoría/Archivo**

124 — **Palabra/Escritura/Relato**

160 — **Visión/Participación/Utopía**

190 — **Conclusiones**

197 — Bibliografía

207 — Lista de obras

217 — English Translation

¿QUÉ ES UN LIBRO DE ARTISTA?

Giorgio Maffei

En una muestra de una colección se puede tener la ambición de imponer una inapelable definición del tema. Se puede intentar formular una teoría o una «didáctica» expositiva y crítica que pretenda, en su arrogancia, elaborar el discurso definitivo y apoyar el pensamiento del comisario como verdad categórica.

O, por el contrario, puede tratarse de una simple narración, una trama, quizá intrincada, que cuenta y enlaza al menos dos historias diferentes conectadas entre sí, la del objeto expuesto y la de las circunstancias, el método y la pasión de la persona que ha montado la exposición.

Esta exposición elige la segunda vía y confía al objeto mismo la tarea de desarrollar la función explicativa de su propia naturaleza y de la historia que contiene.

Más concretamente, una muestra de libros de artista, debido a la conexión entre las elecciones y a la variedad de los temas tratados, alimenta posteriores incógnitas, incluso pone en tela de juicio las modalidades propias de la creación artística, la finalidad, las necesidades y la organización. Planta las bases de la formación de un nuevo sistema del arte donde la renovación incluye los nuevos medios expresivos, del cine a la música, del teatro a la tecnología. El libro, portador habitual de ideas, de experiencias y de memoria, en su encuentro con los artistas recoge su pensamiento estético, las reflexiones más íntimas, el diario incluso emocional de su actividad creativa. Y desde la época de las vanguardias históricas se convierte también en lugar de experimentación, en un soporte distinto que abandona los medios de expresión tradicionales —pintura, escultura, dibujo, grabado— para constituirse en trabajo de arte.

Un libro como obra de arte. El libro, soporte de imágenes, vehículo de signos, a veces signo en sí mismo, se vuelve terreno de escritura formal, narrativa o poética. Los artistas siempre lo han practicado sin plantearse el problema de la definición de su obra y de su inserción en esta o aquella categoría estética. La crítica, ante un medio relativamente nuevo, ha planteado la cuestión de su delimitación subdividiendo el libro en tipologías adaptadas a las diversas modalidades ejecutivas y terminando por perder de vista el alcance subversivo de un objeto que es reconocido, aunque fatigosamente, como guía imprescindible para la comprensión de los acontecimientos artísticos del siglo.

«¿Cuál es la diferencia entre los libros de artista y los libros hechos por artistas que no son libros de artista, y los libros?».
SIMON CUTTS, 2000

Estos trabajos tienden a negar cualquier pertenencia o cercanía a las artes aplicadas, a la belleza refinada de la obra de arte tipográfica (aunque a veces vuelven a ella de manera inconsciente) para afirmar su consonancia con la sublimidad del arte a través de las más diferentes técnicas, materiales y modos de expresión. El libro de artista, con la revisión de su gramática y su sintaxis, renuncia cada vez más a menudo a la muleta de la palabra poética del literato, a la guía organizativa del editor, a la perfección formal del artesano impresor, al esplendor del papel, de la encuadernación y de la tipografía, y despierta al lector del adormecimiento de la contemplación y del encanto seductor del objeto hermoso para imponerse únicamente con la potencia detonante del artefacto.

«[…] no era un libro de artista, ni una publicación decorativa, como en la mayoría de los libros de poetas ilustrados por artistas o de artistas comentados por poetas, sino un diálogo interdisciplinar, creativo pero funcional, entre dos lenguajes, el verbal y el no verbal, destinado a fomentar una fusión imaginativa entre lo sensible y lo inteligible a través de esta íntima conjunción de las dos artes […]».
AUGUSTO DE CAMPOS, s/f

En definitiva, se intenta afirmar la primacía de un particular tipo de trabajo que, de vehículo y continente de la palabra, se desborda hacia una obra cuyo mensaje coincide con el contenido, el significante con el significado. La progresiva transformación del libro en objeto artístico, con su alejamiento de la estructura y de la función originaria, permite al artista usar como espacio figurativo las páginas, que ya no se someten a las reglas de la lectura, y desplegar un arte combinatorio de signos capaces de documentar, o ser, un nuevo comportamiento estético. Una vez que desaparece todo soporte literario —si no eventualmente el propio— el artista se apodera de un nuevo equipaje instrumental, dilata su experiencia y usa el libro como campo de experimentación.

La historia y las áreas geográficas han generado categorías imprecisas, forzadamente rígidas, que ya es hora de derribar para devolverle al artista no ya la libertad expresiva que nunca perdió, sino el correcto análisis de su trabajo. Libro ilustrado, libro de pintor, libro de arte, libro objeto, libro de artista —definiciones amplificadas por un uso diferente en las diferentes lenguas— son algunas de las casillas críticas en las que se pretende clasificar el tema.

Aquí, la intención no es hacer un tedioso recorrido por las diferencias, pero, en cualquier caso, esta exposición y este catálogo no pueden escapar al problema y requieren que se aclare el género de las obras de las que se habla.

Y entonces no queda más que plantear la pregunta banal que resume los problemas, las dudas y las contradicciones que conlleva: «¿Qué es un libro de artista?». Esa es la cuestión, el foco central y el título mismo de la exposición.

A finales del siglo XIX ya se presiente un libro que no es única y exclusivamente un libro ilustrado hasta la extenuación

estética, sino una esencial y analítica entidad en la cual las características visuales, la particular composición tipográfica, los propios espacios en blanco y hasta el formato son inseparables del contenido.

Libro no ya como soporte de una operación artística, sino como objeto de arte en sí mismo.

Hablamos de «Un coup de dés jamais n'abolira le hasard», de Stéphane Mallarmé, publicado de forma experimental en 1897 en la revista *Cosmopolis* (la edición definitiva verá la luz en 1914 en *Editions de la Nouvelle Revue Française*), que señala un hito en nuestra historia.

Mallarmé insistía en la importancia y en el «significado» del formato frente a la unidad artificiosa basada en la medida cuadrada, deseaba un libro en el que cada cosa pudiera ser pensada, en el que la disposición de las partes, su alternancia y su relación fueran producto de una reflexión, «un libro en el que la impresión tipográfica e incluso el plegado de las páginas asumen un significado idealista, analítico y expresivo, [...] una intuición global en la que el sentido de la poesía se articula en la interdependencia de todos esos elementos».

Esta es la publicación que marca, si bien de forma convencional, el nacimiento del libro de artista, un arquetipo aceptado por la crítica, casi siempre dividida por la propia noción y definición de ese artefacto, pero unánime en este caso en atribuir a Mallarmé su paternidad. Es curioso que ese consenso se aplique a un objeto que ni siquiera es un libro, sino una revista: de repente, la búsqueda de una definición del libro de artista se complica y se hace ambigua.

«Mallarmé me dejó ver por fin cómo había colocado las palabras en la página. Me parecía tener frente a mí la forma y el modelo de un pensamiento puesto por primera vez en un espacio circunscrito. Era el propio espacio el que hablaba, soñaba, daba vida a las formas temporales.

»Expectativa, perplejidad, concentración eran todas cosas visibles… Con mis propios ojos he podido ver los silencios que las formas asumían, instantes imperceptibles se hicieron claramente visibles: fracciones de un segundo durante el cual la idea viene y se va, átomos de tiempo que funcionan como gérmenes de infinitas consecuencias.»

PAUL VALERY, 1957

[Relato de sus impresiones al ver por primera vez el poema, de Stéphane Mallarmé, «Un golpe de dados no abolirá el azar».]

En París, a principios de siglo, Filippo Tommaso Marinetti recoge las reflexiones sobre el libro de Mallarmé. Conoce al poeta y en 1916 publica su traducción *Mallarmé. Versi e prose*. En 1910 crea las Edizioni Futuriste di Poesia, pero se puede decir que la página tradicional se le queda pequeña y, con la actitud agresiva y en perpetua exaltación que lo caracteriza, inicia una acalorada invectiva sobre el libro como instrumento privilegiado del saber en la que se ensaña precisamente con las codiciadas ediciones de libros ilustrados para bibliófilos que Francia está empezando a producir en esos años.

Las máquinas de guerra de la cultura soviética posrevolucionaria completan la destrucción de la sintaxis e investigan un auténtico cambio verbal, una nueva ortografía y tipografía expresiva, fruto de un extraordinario equilibrio entre declaraciones poéticas, teoría, técnica compositiva e invención formal. Son pequeñas publicaciones autoeditadas, muy artesanales, realizadas a menudo a varias manos con el uso de caracteres, signos y símbolos inventados, grabados o estampados a mano. Poetas, artistas, artesanos y filósofos concurren en la búsqueda de un forma-pensamiento al servicio de un nuevo modelo social.

«Inicio una revolución tipográfica dirigida contra el bestial y nauseabundo concepto del libro de los nostálgicos y el verso dannunziano, el papel manuscrito del siglo XVII, decorado con yelmos, minervas y apolos, iniciales rojas con arabescos, hortalizas mitológicas, cintas de misal, epígrafes y números romanos. El libro debe ser la expresión futurista de nuestro pensamiento futurista.»

FILIPPO TOMMASO MARINETTI, 1913

El Lissitsky predice: «Quizá el trabajo dentro del libro aún no ha llegado al punto de derribar la forma tradicional, pero la tendencia hay que saber verla ya. El libro se convierte en obra de arte, la más monumental, ya no es acariciado por las suaves manos de algunos bibliófilos, sino agarrado por los brazos de cientos de miles de personas. Nosotros, por nuestra parte, estaremos satisfechos si en nuestro libro está configurado el lírico y épico devenir de nuestros días».

Al alba del siglo nuevo, en la poética cubista, surrealista y expresionista las experiencias son pocas pero extraordinarias. El dominio lo ejerce Francia, donde impera el *livre de peintre*, caracterizado por la colaboración entre artista y poeta, por el cuidado y la riqueza editorial aportados por los editores que han hecho grande el género. Es la época de Vollard, Kahnweiller, Tériade, Maeght, Skira.

Las vanguardias históricas reaccionan al esteticismo de fin de siglo con un comportamiento agresivo y desacralizador que lleva al cuestionamiento y al definitivo rechazo del libro tradicional.

Las obras que eluden la norma de la página tipográfica captan ahora la insuficiencia de la linealidad y la horizontalidad de la escritura, pero —esto es lo que nos interesa en este breve examen— explotan más allá del marco en el que se inserta la obra literaria y artística. Intervienen en la estructura del objeto que la contiene. La poesía, fuente del devenir visual del libro, pone de manifiesto sus procedimientos y adquiere una materialidad y una capacidad de seducción que la arrastran cada vez más hacia la diversa disciplina del arte figurativo. Introduce el cuerpo del arte en el escenario de la página. La ilustración, que hasta ese momento ha sido un accesorio subordinado al texto, apunta hacia una nueva capacidad multisensorial que le permite recoger todas las posibilidades visuales y táctiles del lector-espectador.

Libros donde el texto, que a menudo reproduce la grande, armoniosa y lineal caligrafía, es concebido como parte integrante de la organización visual del conjunto. Los espacios, la consistencia, el peso y el formato del papel, el sentido de orden, de intervalo cargado de contenido que se percibe al hojear, la alternancia entre la pureza del color y del signo, y la espontaneidad lineal del texto son ingredientes de otro modo de pensar en el libro como artefacto radicalmente diferente del planteamiento de los contemporáneos vanguardistas italianos y soviéticos. Por un lado, la intencionada pobreza de medios técnicos y, por el otro, la exuberante riqueza del maestro impresor. ¿Hacia dónde se dirige el libro de artista?

«¿Por qué no hacer libros que se abran como organillos, cámaras fotográficas, sombrillas, abanicos? Serían totalmente adecuados para las palabras en libertad. Estoy totalmente entusiasmado con esta idea y deberías complacerme porque tú también estás más que harto y asqueado de las formas bestiales de los libros comunes.»
CORRADO GOVONI, 1915

Probablemente hacia la idea de libro objeto, el libro que acentúa su estructura física y su dimensión escultórica, esa que el poeta futurista Corrado Govoni describe en 1915 en una carta a Marinetti.

Un libro francés se ha encargado de rediseñar su forma en 1913: *La prose du Transsibérien et de la petit Jeanne de France*, de Sonia Delaunay y Blaise Cendrars, una larga hoja desplegable, doblada por la mitad en el sentido longitudinal y luego plegada en varias secciones (¿los organillos y abanicos de Govoni?). Si se despliegan las 150 copias de la edición, se alcanza la altura de la Torre Eiffel.

El libro está roto y listo para asumir un nuevo papel de objeto materializado con una dimensión plástica y un espíritu lúdico y hedonista capaz de dar impulso vital a la expresión artística.

El intento de deconstrucción del objeto tomará direcciones extraordinariamente divergentes con el uso de ideas y materiales absolutamente sorprendentes: en el ámbito futurista encon a Tullio D'Albisola y Bruno Munari con la *litolatta* (litografía sobre latón) *L'anguria lirica*, de 1934, y en el universo dadá y surrealista Marcel Duchamp con *La boîte verte*, también de 1934.

La caja verde, que lleva por título *La mariée mise à nu par ses célibataires même*, no es más que un paquete de hojas desarticuladas metido en una caja sorpresa que se convierte en una obra donde la forma del continente se encuentra en estrecha dependencia con el contenido. Su descompaginada lectura requiere una actitud que va más allá de las usuales manipulaciones del libro y una capacidad interpretativa que precisa el empleo de lenguajes fantásticos, esotéricos y mágicos, y a la vez el completo dominio del intelecto y la razón, además del conocimiento de las intenciones y el pensamiento del autor. Michel Sanouillet, editor y amigo del artista, nos deja una valiosa e irónica prescripción para esta obra: «Aconsejamos al lector que tome este filtro intelectual con moderación. Una frase al día, mañana y tarde, nos parece la justa dosis. De lo contrario, se manifestarán desde el primer momento ebriedad o asco». A propósito de la *boîte*, André Breton fue aún más cáustico: «Atención: veneno».

El proceso de tumefacción del libro parece imparable, como una voluntad férrea del artista de desarmar desde dentro ese viejo objeto portador de pensamiento, de comunicación y de belleza. Demasiado amado para no deber cambiarlo. Es una voluntad de anulación del pasado que la vanguardia lleva consigo inevitablemente.

Comienza la que McLuhan llama la era pos Gutenberg. Frente a la homogeneidad y la uniformidad de la manufactura derivadas de una cultura renacentista que teorizó sobre la belleza de la construcción de perspectiva, se busca ahora, en la sociedad tecnológica, la fragmentación y la descentralización. La estructura de páginas bien colocadas y unidas por una tranquilizadora cubierta es símbolo de una sociedad colapsada que hay que destruir. Marcuse escribe al respecto: «Los materiales tradicionales del arte solo reaparecen como citas, como residuos de un significado del pasado en un contexto que lo rechaza».

¿Un libro que ya no parece un libro es ahora un libro de artista?

Desde ese momento los libros van al paso de las vicisitudes del arte y del hombre, de la sucesión y la interacción, incluso temporal, de las diferentes poéticas. Los tiempos oscuros de guerra y posguerra requieren tranquilidad y certezas, al menos en la forma exterior, y el realismo, el arte abstracto y el informalismo no engendrarán extraordinarias novedades editoriales. Habrá que esperar al final de los años cuarenta para que se produzcan nuevas convulsiones.

FORMA / SIGNO / COLOR

Esta sección está dedicada a los libros que no están destinados a la lectura. Su estructura física, temas, aspecto gráfico y color se vuelven hacia el universo de la visión revelando su aspecto más abstracto y sensual. Muestran la apariencia y la belleza exterior del libro. Renuncian conscientemente a toda complicación retórica y a todo análisis teórico o lingüístico en favor de fenómenos perceptibles con una mirada completamente liberada del peso histórico y simbólico. El arte abandona todo artificio conceptual para convertirse en sustituto de la naturaleza, mientras el espacio físico del libro escenifica descaradamente la representación de los sentidos.

«Mis libros comunican algo a través de la naturaleza del papel, el espesor, la transparencia, el tamaño de las páginas, el color, la textura, la ductilidad o la dureza, el brillo o la opacidad, [...]».

BRUNO MUNARI, 1991

La parte dedicada a las vanguardias históricas pone en claro la complejidad y la diversidad de las poéticas involucradas. En el ámbito futurista, Bruno Munari y Tullio d'Albisola realizan el proyecto utópico de un nuevo libro en el que el material, el dibujo y también la palabra asumen la responsabilidad de indicar la radical diferencia con el pasado. Giuseppe Steiner reinventa la forma de la poesía recurriendo a un nuevo lenguaje visual: «Los estados de ánimo, proyectados o precipitados como psíquicos, no se pueden explicar con palabras porque han venido a ayudar precisamente en la falta de expresión de las palabras. No pueden y no deben ser entendidos, deben ser sentidos dando espontáneamente todo el poder a la imaginación intuitiva y adivina. Ellos no son el fruto de presuntuosos intentos de expresar, con más eficacia y mayor fidelidad, lo que ya fue expresado con palabras. Su objetivo sería superfluo, vano e inútil. Su misión es expresar lo que hasta ahora había quedado sin expresar porque parecía inexpresable».

Fernand Léger confía a la gracia de su signo violentamente coloreado la narración fílmica del texto de Cendrars. Imágenes, números, eslóganes publicitarios se entrelazan en las ilustraciones para componer una escena de vida urbana caótica. Léger planea la tipografía del libro usando textos a mano y tipografía de tal modo que «ambos interrumpen y definen las composiciones creando una alianza completamente simultánea entre lo verbal y lo visual».

El Lissitzky se confía al signo elemental de los cuadrados. El nuevo orden soviético (el cuadrado rojo) domina al viejo (el cuadrado negro) con su superioridad. La abstracción de forma y color carga con los símbolos del mensaje social y político. En

cambio, Olga Rozanova elabora un lenguaje gráfico personal en perfecta consonancia con el verso poético de Kruchenykh para lograr una nueva unidad entre texto e imágenes.

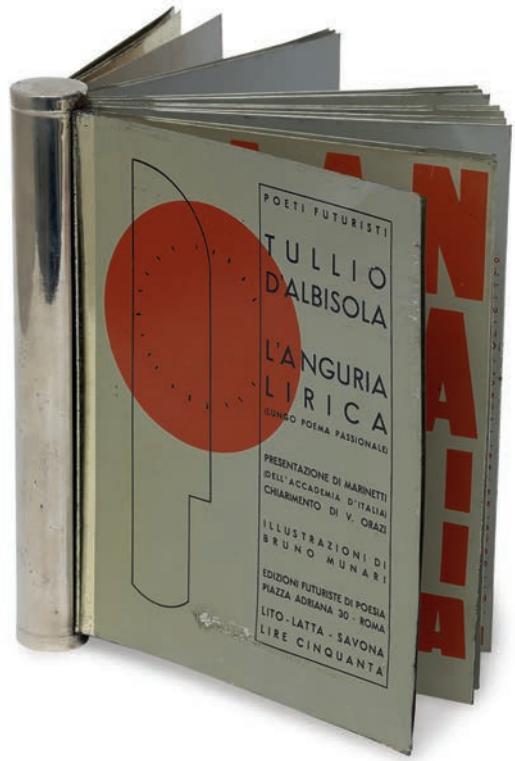
La vanguardia rusa exporta a sus áreas de influencia las tensiones renovadoras. El polaco Tytus Czyzewski reinventa el espacio figurativo del verso, el sonido y la música se hacen color, el carácter tipográfico se convierte en signo, el texto se convierte en forma. La mutación del género poético en libro de artista aísla la palabra, deja de reproducir el sentido semántico, pierde los significados y libera las conexiones visuales expresando su condición únicamente estética. Las relaciones textuales ya no obedecen a las reglas gramaticales ni al sentido narrativo, sino solo a exigencias formales.

Por lo tanto, forma y color, escultura y manipulación. El libro de los años sesenta va perdiendo sus funciones características hasta hibridarse en un objeto completamente visual lleno de mensajes lingüísticos. Una extensión del concepto de libro que se propone como lugar de libre experimentación.

También tiene su espacio la tradición del arte abstracto internacional en sus distintas declinaciones: Bruno Munari con su libro ilegible, protagonista desde los años cincuenta de la liberación de la palabra del libro objeto, y Dieter Roth, otro irreducible demoledor de las convenciones editoriales. Sus obras tienden a desplazarse a la dimensión física del grafismo puro recuperando la pureza del blanco, el negro y el rojo, y marcan el camino de Edgardo Antonio Vigo, Francisco Pino, Richard Tuttle y Claudio Parmiggiani que rinde un simbólico homenaje al padre histórico Mondrian, quien parece supervisar las poéticas que recorre este grupo de libros.

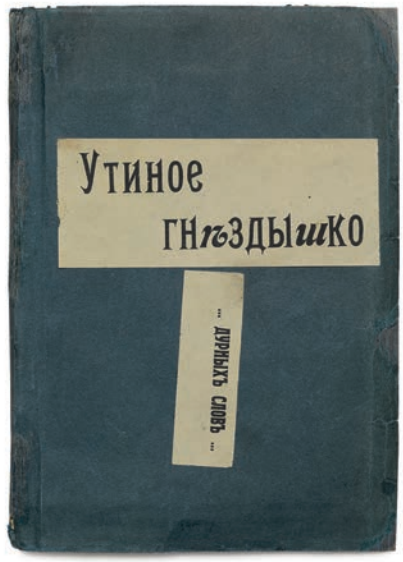
La máxima simplificación del signo y el enrarecimiento del blanco absoluto caracterizan las obras ya históricas de Sol LeWitt y de Ulises Carrión, así como el trabajo contemporáneo de Valcárcel Medina. Mientras tanto, la extensión dimensional de Stanley Brown lleva al libro hacia formas inesperadas. El minimalismo y el naciente arte conceptual, orquestado por el galerista y conservador Seth Siegelaub, genera en 1968 la obra colectiva *Xerox Book*, donde se yuxtaponen 25 páginas realizadas de forma autónoma por un grupo de jóvenes artistas que serán más tarde los protagonistas de la década artística siguiente: Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris y Lawrence Weiner.

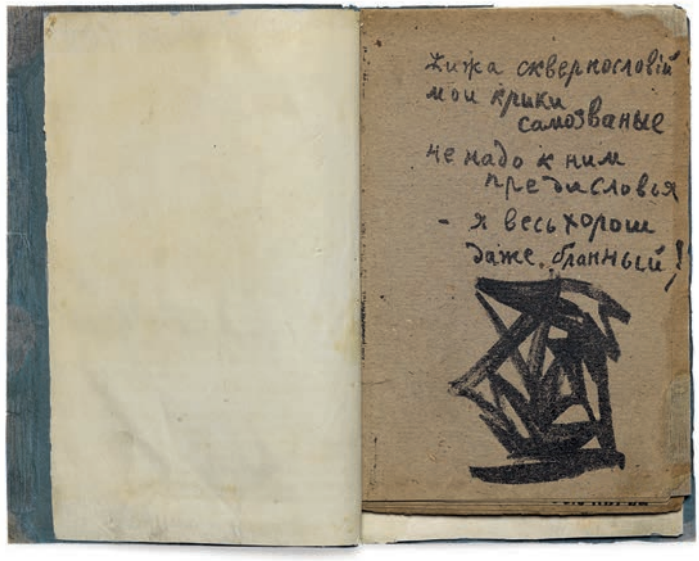
También Lucio Fontana, con su libro de oro, deja al preciosismo del material y a la arquitectura espacial del leporello la perfecta síntesis de esta sección entre forma, signo y color. El libro pasa a convertirse en plástico de modelar.



Bruno Munari: *L'Anguria Lirica. (Lungo Poema Passionale)*, Edizioni Futuriste di «Poesia», Roma, 1934

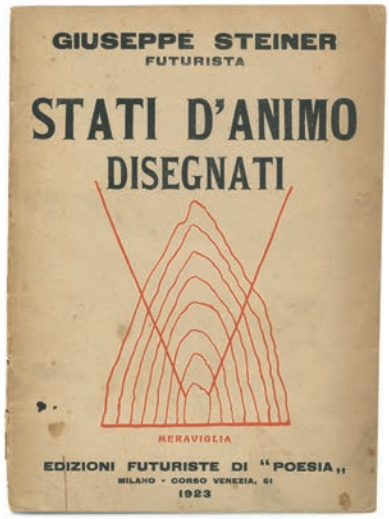
El Lissitzky: *Pro dva kvadrata. Suprematicheskii skaz v 6-ti postroikak, Skify,* Berlín, 1922

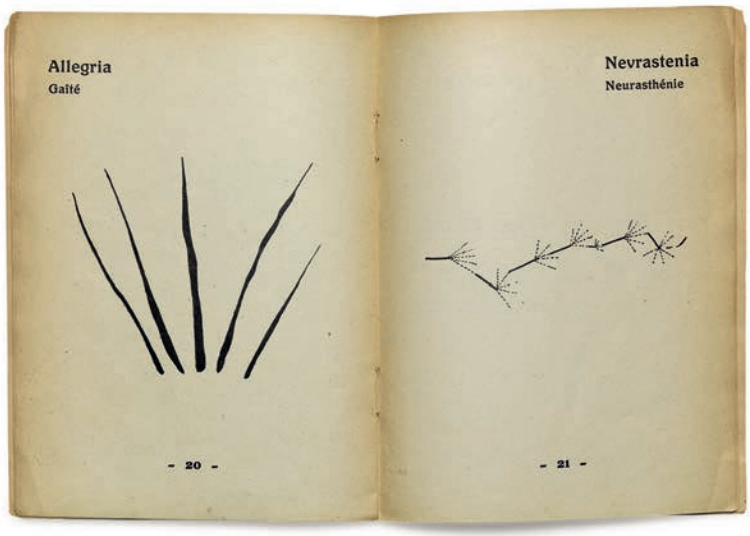




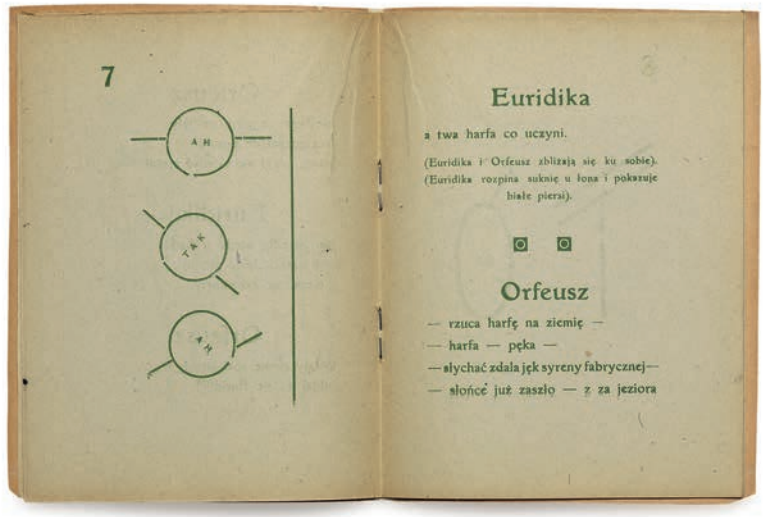
Olga Rozanova: *Utinoe gnezdyshko… durnykh slov, S/e,* San Petersburgo, 1913

Fernand Léger: *La fin du monde, filmée par l'Ange N.D.*, Éditions de la Sirène, París, 1919

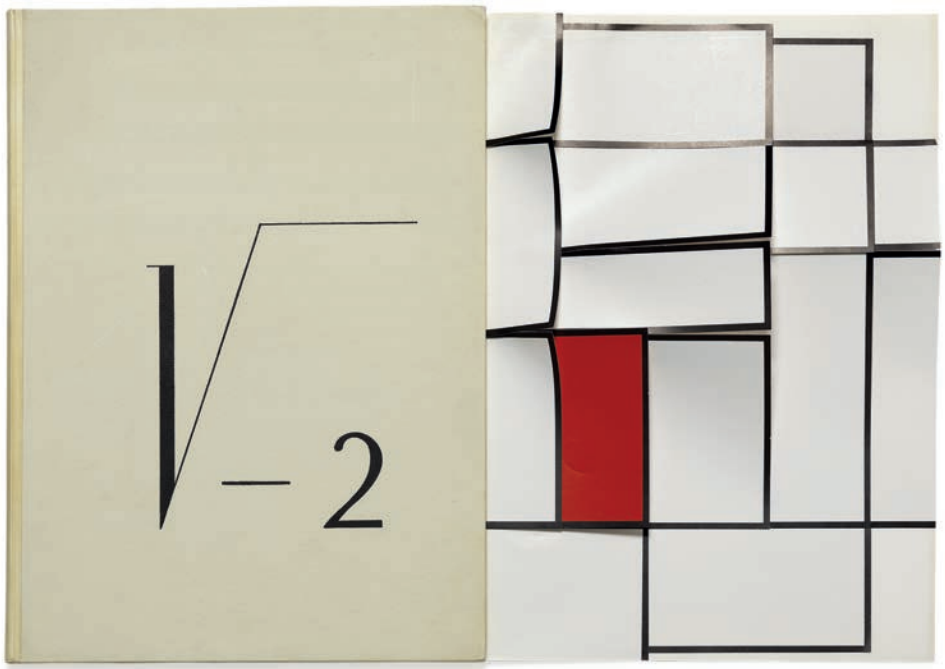




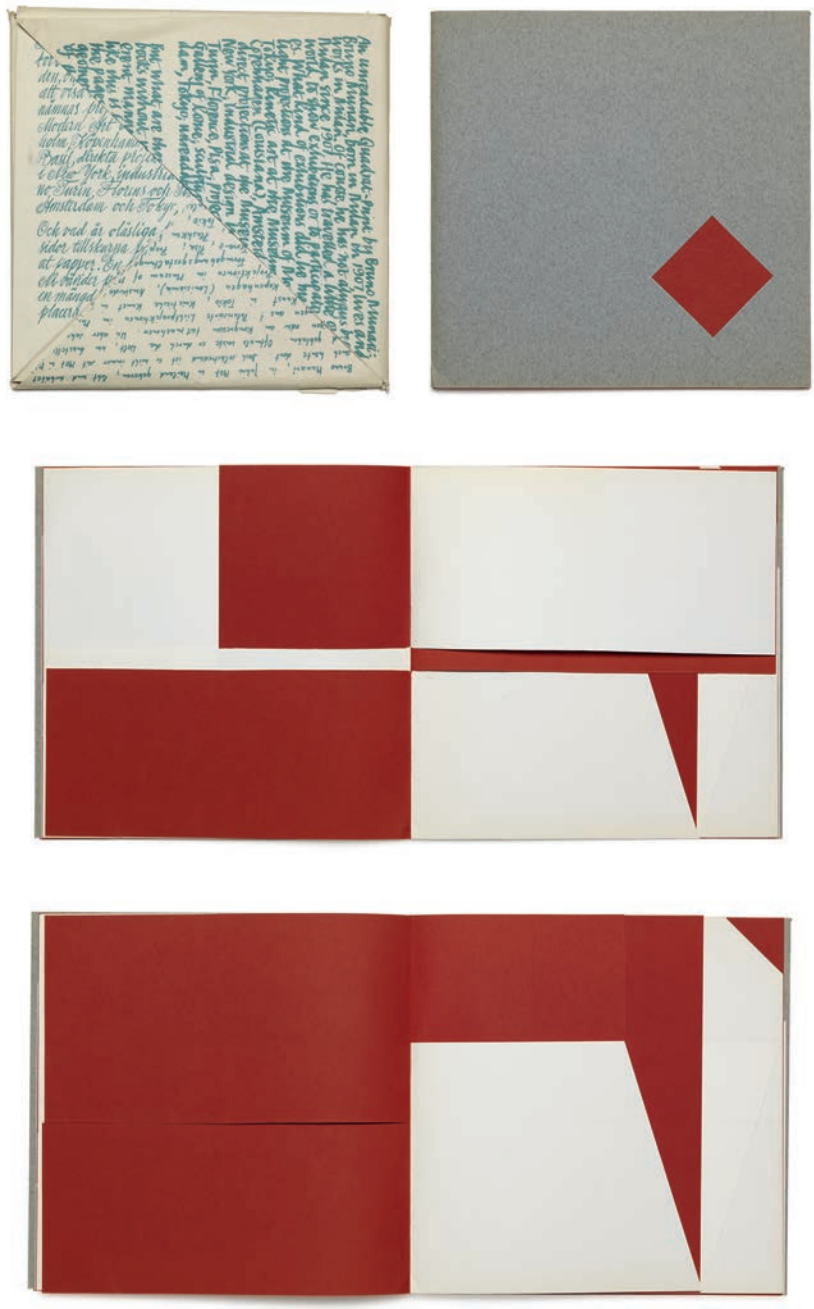
Giuseppe Steiner: *Stati d'animo disegnati,* Edizioni Futuriste di «Poesia», Milán, 1923



Tytus Czyżewski: *Wa-Z, Orfeusz i Euridika (Ah Nic Tak)*,
Wydal Instytut wydawniczy «Niezaleznych», Cracovia, 1922



Claudio Parmiggiani: *L'arte è una scienza esatta,* Mello e Persano Editori, Génova, 1977



Bruno Munari: *Un Unreadable Quadrat-Print,* Steendrukkerij de Jong, Hilversum, 1953

CONCLUSIONES

A tres libros radicalmente diferentes se les asigna la tarea de resumir la historia heterogénea del libro de artista y de sus diversidades estructurales y poéticas.

La prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France es el fruto de la unión entre la artista Sonia Delaunay y el escritor Blaise Cendrars. Realizado entre enero y finales de octubre de 1913, se presentó en Berlín en noviembre y en San Petersburgo en diciembre del mismo año. Ese primer libro «simultáneo» representa el esfuerzo conjunto de la pintura, la poesía, la tipografía y la mirada desconfiada y sorprendida del lector.

Es la versión poética de la experiencia humana del viaje, un monólogo interior imaginado o escrito a bordo del tren transiberiano entre Moscú y París. Pone en juego todos los posibles medios expresivos, la novela, el diario periodístico, la carta y el ensayo meditativo fusionados en un conjunto que descompone las tradicionales reglas narrativas e inventa un género completamente nuevo.

Los 445 versos sin puntuación en que se narra el viaje de un poeta y una prostituta, impresos en cuatro colores, con diez tipografías diferentes y con una insólita compaginación, construyen una especie de punto de vista móvil, conforme al ritmo del viaje, donde la escritura se adapta al espacio, al tiempo y a sus conexiones. La estructura imita el paso y el ruido del tren que recorre un espacio geográfico simbólico y representativo de la condición humana interior; los lugares son también el pasado (la adolescencia), el presente (la madurez) y el futuro de la vida en una rápida carrera de analogías. Del mismo modo en que las nuevas experimentaciones plásticas tienden a la supresión de las reglas de la perspectiva y del punto de vista único, la poesía intenta conquistar una nueva espacialidad con la búsqueda de un sincronismo de conceptos perceptibles.

La unión de las tramas cromáticas y verbales se materializa armónicamente en un nuevo código semántico que niega a los componentes cualquier supremacía y jerarquía, rastro evidente de esa transversalidad intercultural expresada en el ambiente de las experimentaciones artísticas de principios de siglo que tiende a la liberación total de la tradición mimética y naturalista, y a la afirmación de una visión totalizadora de la experiencia creativa.

En el futurismo, el libro-máquina de Fortunato Depero decreta el paso de la experimentación del primer periodo a la voluntad de llevar a la práctica la «revolución tipográfica» que la vanguardia había teorizado. Los pernos de aluminio de la encuadernación son el signo distintivo del libro, el arma contundente que no permite su inserción ordinaria en el estante de una biblioteca, que hace de él una «máquina» guerrera y espantosa. «Atornillado como un motor / Peligroso / Puede constituir un arma proyectil / Inclasificable [...]. No está bien en la librería y tampoco en los otros muebles, los podría rayar. Para que realmente ocupe su lugar debe acomodarse sobre un colorido, blando y resistente almohadón Depero.» El acto de deshojar las páginas asegura un funcionamiento móvil, cinético del objeto y su mecánica permite la sustitución de las piezas individuales, es decir, las hojas, para el montaje y el desmontaje de la estructura.

La construcción es aún preindustrial a pesar de una voluntad de anticiparse a los tiempos. Los contenidos son un auténtico compendio de las posibilidades que en aquella época ofrecía la tipografía y las invenciones editoriales: papeles pintados y decorados, impresión en varias tintas, tipografía variegada. «No tiene nada que ver —dice Depero— con los libros usuales. Representa en sí mismo un objeto artístico, una obra de arte futurista.» La intención es divulgar la actividad del propio Depero entre 1913 y 1927 en los campos de

la pintura, el teatro, la publicidad y las artes aplicadas. ¿Un evento autoconmemorativo? Quizá sea mejor definirlo como un *book* publicitario, como el que suele hacer hoy cualquier profesional para ilustrar su trabajo. «Ya es hora de acabar con el reconocimiento del artista muerto o de avanzada edad. El artista necesita ser reconocido, valorado y glorificado en vida, y por lo tanto tiene derecho a usar todos los medios que considere más eficaces e inesperados para la publicidad de su genio y de sus obras.»

A pesar de todo, el libro no deja de ser instrumento comunicativo, pero se ofrece como candidato a convertirse en artefacto marcado por la estética mecánica. Tendrá importantes consecuencias en el empleo de materiales metálicos en el libro —estamos en la época de la celebración, después de Eiffel, de la estética tecnológica—, que llevará a la realización de las «lito-latte» de Marinetti y d'Albisola con Munari.

Los libros de Anselm Kiefer provocan malestar. Parece que el objetivo de sus obras, editoriales y también pictóricas, es dejar indefinido el significado. Resisten a toda voluntad de penetrar en su enigma. Recurren a la iconografía germánica y nórdica, a la cábala hebrea, a la alquimia, a la mitología y especialmente a la historia reciente de Alemania, afrontada con valor y con la capacidad de mirar sus horrores con lúcida apertura mental. Rara vez aparecen figuras humanas. El artista prefiere pintar los lugares, los paisajes, los ambientes donde las tragedias de la historia se han consumado. Los seres humanos parecen ser fagocitados por el vórtice oscuro del mal.

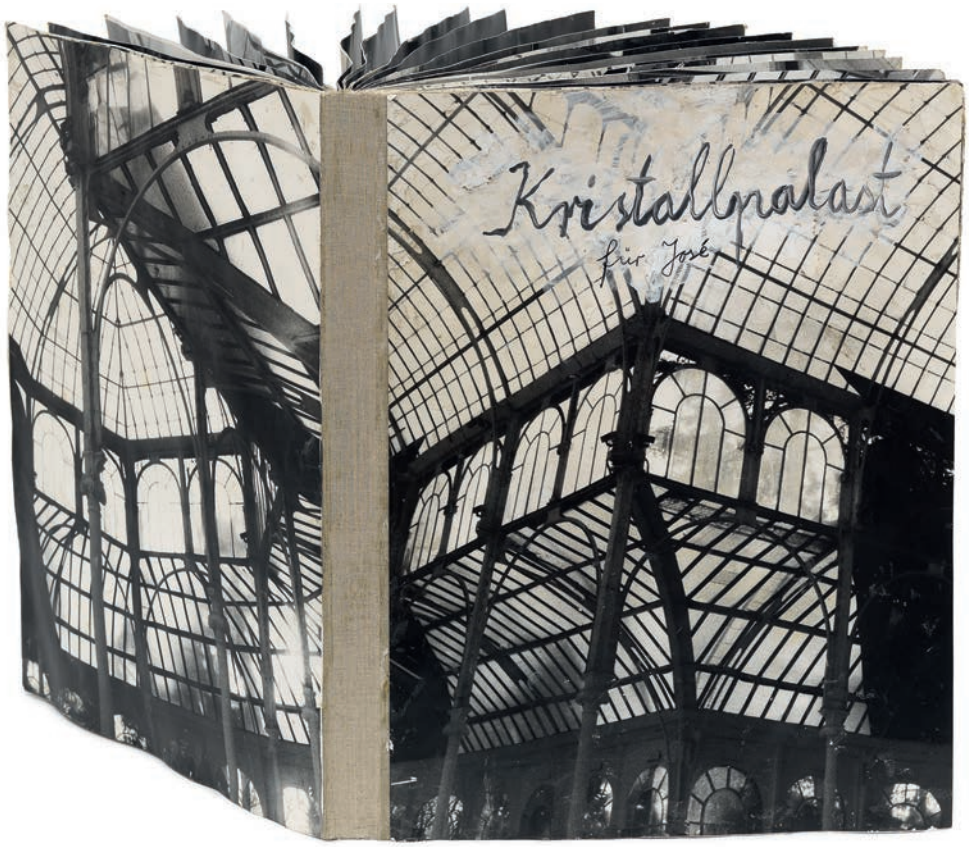
Para Kiefer, hacer libros es una parte importante de su trabajo desde 1968. Las páginas incorporan imágenes fotográficas, adquieren espesor, volumetría, utiliza diferentes materiales y técnicas de manipulación. Sus libros están realizados a mano y tienden a modificarse con el transcurso del tiempo como sucede con los metales o con los mármoles o las maderas, que adquieren pátina y marcas casuales que cuentan la historia de los objetos y de los hombres que los poseen o que los admiran. Difunden la concepción misma de nuestra idea de libro. Por eso su *Kristallpalast* es símbolo conclusivo de esta reseña, la elección emblemática que representa la capacidad del arte contemporáneo de sumergirse en el pasado, reescribirlo y afrontar, cargando con el peso de la historia, la visión del futuro.

Por lo tanto, tres símbolos radicalmente diferentes en cuanto a época, forma y poética. Emblemas de la diversidad y de la capacidad del libro de artista de mostrar el pensamiento y la imaginación de su autor, que convierte la lectura en percepción visual. Una extensión del ojo y de la mente. Un ejercicio transversal que parece no admitir definición unívoca y compartida, o aceptar, como solo el arte libre sabe hacer, todas las definiciones posibles.

«El libro de artista se comunica consigo mismo.»
BRUNO MUNARI, 1971

Sonia Delaunay-Terk: *La Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France,*
Éditions des Hommes Nouveaux, París, 1913. Texto de Blaise Cendrars

Fortunato Depero: *Depero Futurista,* Dinamo Azari, Milán, 1927



Anselm Kiefer: *Kristallpalast,* edición original del autor, 1998

El Archivo Lafuente reúne diversas colecciones y fondos documentales sobre arte contemporáneo. Su sentido primario es compilar obras, libros, revistas, catálogos, manifiestos, panfletos, publicaciones efímeras, grabados, cartas, tarjetas, manuscritos, objetos, fotografías, imágenes y proyectos, pero su finalidad es poder trazar y seguir diferentes líneas de investigación que permitan conocer de primera mano el caudal de ideas, actos, sucesos y acontecimientos que configuran la historia del arte moderno y contemporáneo, desde las vanguardias hasta la posmodernidad.

En *¿Qué es un libro de artista?* se muestra una rica colección de un nuevo género artístico que surgido en las vanguardias cobró nueva naturaleza tras la Segunda Guerra Mundial: el de la actividad editorial de los artistas. El libro ha pasado de vehículo contenedor a ser, en sí mismo, contenido y mensaje, convirtiéndose en un objeto estético independiente.

ARCHIVO LAFUENTE

Puerto de Santander

Autoridad Portuaria de Santander

9 788494 196935