

Historia del libro de artista

- e-IPAL - Textos y argumentos -

Description :

Traducción al castellano del trabajo de Isabelle Jameson publicado en Cursus (publicación electrónica de estudiantes de la Escuela de Biblioteconomía y de las ciencias de la información -EBSI- de la Universidad de Montreal. Esta publicación difunde textos producidos en el marco de los cursos del EBSI).

Isabelle Jameson es licenciada desde 2005 en Ciencias de la Información con una tesina en la especialidad de Biblioteconomía. Trabajó algunos meses en el

ajuste de noticias en Radio-Canadá. Desde octubre de 2005 está empleada en el ayuntamiento de Montreal como bibliotecaria de la sección juvenil y responsable de la animación de la Biblioteca intercultural. Su interés profesional principal: la literatura juvenil y su mediación.

Date de mise en ligne : Jueves 1 de enero de 2009

Librodeartista.info
www.milpedras.com

Cursus es una publicación electrónica de estudiantes de la Escuela de Biblioteconomía y de las ciencias de la información (EBSI) de la Universidad de Montreal. Esta publicación difunde textos producidos en el marco de los cursos del EBSI.

Sumario

- [1. Introducción](#)
- [2. Recorrido sintético en \(…\)](#)
- [3.1 Marcel Broodthaers](#)
- [3.2 Edward Ruscha](#)

Índice

2. Síntesis en el recorrido de la tipología de los géneros

2.1 Libro ilustrado, Libro de grabado, Libro de pintor, Libro bello

2.2 Fine book, Fine press book, Small press

2.3 Artist' s magazine, Magazine art

2.4 Catálogo de artista

2.5 Libro-objeto, Libro-único, Bookobject, Book-like object, Book sculpture

2.6 Libro de artista, Bookwork, Book art

2.7 Nuestra definición del libro de artista

3.Historia del libro de artista

3.1 Marcel Broodthaers

3.2 Edward Ruscha

3.3 Paradigma del libro de artista

4. El libro de artista en Quebec

4.1 Sus principios

4.2 La Escuela de artes gráficas

4.3 Roland Giguère y las ediciones Erta

4.4 La importancia del libro-objeto en la producción de Quebec

4.5 El libro de artista a la americana

5. La experiencia de la lectura

6. Conclusión

7. Bibliografía

Introducción

1. Introducción

La historia del libro de artista tiene un doble origen, dependiendo a la vez del universo libresco y de la tradición ilustrada. Del libro retiene, por una parte, lo que caracteriza al objeto, o sea la forma del Códice (el desarrollo lineal, espacial y temporal que implica), las calidades físicas y la anatomía, siendo el nombre de los componentes especialmente antropomorfo¹. Por otra parte, retiene también lo que define conceptualmente el libro: su vocación de apoyo informativo, de continente supeditado a un contenido.

En la historia del arte, el libro de artista se inscribe en una larga tradición vinculada al embellecimiento de los volúmenes. La parte artística del libro se supeditó en primer lugar al texto, teniendo una función puramente decorativa en las coloraciones practicadas por los monjes de la Edad media. Las letras floridas y los bordes decorados tenían entonces por solo objetivo adornar el documento. Con el Renacimiento y más tarde en el siglo de las Luces, el libro dicho "de artista" adoptó una función ilustrativa. Fue el principio de la ilustración de arte en los libros, así como el de una larga colaboración entre estos dos medios, especialmente por lo que se refiere a los libros de carácter religioso, extendiéndose luego, al conjunto de los documentos, algunos siglos después.

En consecuencia, el matrimonio del libro y del arte dió lugar a un nuevo género: el libro de artista. Los artistas visuales del siglo XX, como lo veremos pronto, utilizan a veces el libro como concepto, a veces como objeto formal, a menudo con un objetivo subversivo. Después de siglos de servidumbre, el arte en el libro aspira a servir de

pensamiento plástico al artista- autor, rechazando las distintas funciones exteriores (decorativas, ilustrativas, documental…) que antes le impusieron. La creación de libro de artista se convierte en una práctica autónoma artística en sí, como lo es la pintura o la escultura.

Nuestro objetivo en este texto es explorar los límites del libro de artista tal como se concibe en el siglo XX y XXI y tal como lo perciben sus críticos y comentaristas. ¿Hasta dónde se habla aún de libro de artista? ¿Del libro de pintor al libro-objeto o solamente lo que hay entre los dos? ¿Al liberarse de toda función exterior, la parte artística del libro de artista eliminó la naturaleza misma del libro, su esencia? Por último, que es lo que define la esencia del libro: ¿el objeto o el concepto?

Para intentar responder a todas estas preguntas, pediremos prestados los comentarios de distintos autores que, especialmente desde los años setenta, reflexionaron sobre éstas. Éstos proceden principalmente de Francia (Moeglin-Delcroix, Schraenen, Turlais), el Reino Unido (Esteve-Coll, Chappell, Bury), los Estados Unidos (Guest, Phillipot, Drucker, Hubert et Hubert) y Quebec (Blouin, Hould, Payant, Giguère, Alix, Duciaume).

Nos proponemos pues comenzar aclarando el terreno, recorriendo de manera sintética la tipología de los géneros del libro de artista, ésta difiere especialmente de un país y de una lengua a otra. Esto nos llevará a definir de manera personal lo que incluiremos en la categoría de "libro de artista". Luego, presentaremos una breve historia mundial, aunque esencialmente americana puesto que es en este país en donde la evolución y las manifestaciones más fuertes tuvieron lugar, del libro de artista tal como lo percibimos, para a continuación concentrarnos en el desarrollo de esta práctica artística en Quebec. Por último, terminaremos con un breve salto del lado del lector del libro de artista, solo juez de la naturaleza artística de la obra.

Tipología de los géneros

"There is no such thing as" the art book "." The term "art book" refers to monographs on artists; histories of periods, movements, and genres; it also includes bibliographies, reference works, dictionaries, abstracts and indexes. IT encompasses such specialist publications as sales catalogues and exhibition catalogues. It embraces books as sources of information, books as works of art, and, in a new challenging sense, works of art as books. "(Esteve-Coll 1992, nº 3)

El nombre "libro de artista" reúne bajo sus auspicios varios tipos de obras, a veces muy diferentes las unas de las otras debido a su naturaleza y su función. Además, el equivalente francés-inglés de algunos términos no tiene el mismo sentido en las dos lenguas (artists' book es diferente de libro de artista). Intentaremos pues definir brevemente estos términos asociados al libro de artista para delimitar nuestros propios criterios de inclusión/exclusión.

2.1 Libro ilustrado, Libro de grabado, Libro de pintor, Libro bello

Este tipo de libro es el descendiente de la tradición bibliófila del libro ricamente ilustrado, de la que la parte artística

está incluida en la función ilustrativa o decorativa. Éste se inscribe directamente en la herencia de las Bellas Artes y en la tradición de la jerarquía de los géneros artísticos, relegándolo a las artes menores. Desde el siglo XX, es la obra resultante de la colaboración de dos personas: un artista y un autor. Se trata, como lo menciona Gérard Desson, de una "[…] entidad teratológica:" objeto de dos cabezas, de dos cuerpos, de cuatro manos. (Desson en Arambasin 1997, 35). Se trata de una tradición esencialmente europea, puesto que este tipo de libro, el libro de bibliofilia, se desarrolló en América al mismo tiempo que los libros de artista en el sentido moderno del término. Pierrette Turlais da una buena definición oponiendo este tipo de libro a lo que ella considera los "verdaderos" libros de artista:

"en ruptura con la tradición bibliófila del" libro ilustrado "o del " libro de pintor ", hechos a mano y en los cuales un artista asocia sus grabados al texto de un escritor, el" libro de artista "tiene un solo autor un artista, que elige hacer una obra con la forma del libro moderno" (Turlais 1997, 3).

2.2 Fine book, Fine press book, Small press

Siempre en la tradición del libro de bibliofilia, la riqueza de este tipo de obra se encuentra no en sus ilustraciones, sino más bien en la calidad material del libro: su tipografía, su papel, su encuadernación. Este objeto está incluido aún más en la artesanía, el artesano realizando un trabajo de fina ejecución manual, más bien que de una reflexión artística implicando un pensamiento plástico. Se trata pues de una obra costosa y preciosa, cuyas impresiones se limitan. Duncan Chappell cita a Vogler a este respecto: "[…] books that display a high standard of craftsmanship and material" (Vogler citado en Chappell 2003, nº 4) y prosigue definiendo este tipo de libro en comparación con el libro de artista:

"[…] contrasts the fine press books (employing letterpress typography, illustrations and fine binding in small, select editions) with the libro de artista (which adopts many elements of the fine press book but substitutes literal illustration for visual supplied by a well-known artist who designs the book singularly or in collaboration with the publisher)." 3

2.3 Artist' s magazine, Revista arte

El arte de la revista de artista se desarrolló en los años 1960-1970 en una doble corriente de democratización del arte, a fin de volverlo accesible a las masas y explotar las nuevas tecnologías permitiendo la reproducción masiva. Se trata principalmente de publicaciones en serie incluyendo obras de artistas que solo existen a través de las páginas de la revista. 4

. Estas revistas tuvieron sus horas de gloria durante estas dos décadas, pero pocas sobrevivieron.

2.4 Catálogo de artista

El catálogo de artista se asocia originalmente a la presentación de una exposición. Ahora bien, con el movimiento del arte conceptual, cuya calidad artística residía sobre todo en el concepto de la obra, la exposición como tal desapareció en favor de una publicación sobre ésta. En efecto, la exposición se convirtió en libro, por lo tanto el catálogo se volvió obra. Uno de los grandes personajes de este movimiento fue el galerista neoyorquino Seth Siegelaub que publicó sistemáticamente catálogos-exposición 5. Es también responsable de la producción de la famosa Xerox Box, una caja que reunía fotocopias realizadas por siete artistas, considerada como obra de arte.

2.5 Libro-objeto, Libro-único, Bookobject, Book-like object, Book sculpture

Aquí se habla más del objeto escultural que recoge las características físicas o conceptuales del libro que de un libro a priori. La forma del libro se utiliza porque sirve para el propósito del artista, pero se encuentra sublimada a través de otro lenguaje. Al perder sus características físicas y formales, el libro pierde su especificidad libresca en favor del estado de objeto de arte, en el sentido tradicional del término. No se le reconoce ya como libro, sino como objeto de arte. Esta categoría de objetos no pertenece pues a la de los libros de artista, que sienten el deber de respetar la estructura formal del libro. De esta manera, el libro de artista se ha incorporado a los medios tradicionales del arte y ha evolucionado hacia otros soportes como lo menciona Johanna Drucker:

"In the 1980s, following this wave of sculptural work, one begins to see installation pieces which are ambitious in scale and physical complexity, closet size to room size, with video, computers, and any moment now a virtual reality apparatus." Many of these are made by artists who had previously been involved with artists' books, or who use books as an integral aspect of these installations. " (Drucker 1995, 13).

2.6 Libro de artista, Bookwork, Book art

"El libro de artista no es un libro de arte. El libro de artista no es un libro sobre el arte. El libro de artista es una obra de arte. " (Schraenen citado en Piguet 1996, nº 479).

No dudamos en pensar que existen varias definiciones de libro de artista. Pero al oponerse éste a otro tipo de obras, comenzamos a trazar sus contornos. Así pues, ya sabemos que se trata de la obra de un único autor, de un artista que elige expresarse a través de la forma del libro. Por otra parte, se nos informa: "se podrían describir como obras de arte existentes dentro de la estructura formal de los libros, pero no es tan fácil generalizar si nos referimos a sus contenidos." (Guest 1981, 17) así, "el libro de artista sirvió de soporte a las ideas de los conceptuales, de espacio plástico a los minimalistas, a algunos pintores y escultores, y de espacio de narración a otros. " (Schraenen 1996, 8) vemos pues aquí que el libro de artista es la forma ideal para la expresión artística de los movimientos de los años 1960 a 1980, cuestionando la forma (arte mínimo) y el concepto (arte conceptual) a la vez.

Un simple rodeo sobre los términos y la confusión que implican. "Bookwork", tal como se define por Phillipot significaría "[…] artworks in book form" (Phillipot 1998, 33), mientras que Ulyses Carrion habla más bien "[…] books that are conceived as an expressive unity, that is to say, where the message is the sum of all material and formal element… books that incorporate as a formal element the sequential nature of books and of the reading process." (Carrion citado en Chappell 2003, nº 4). Nosotros nos adherimos más bien a esta segunda definición.

La misma confusión aparece con el término "book art" que algunos asocian al concepto artesanal de fabricación del libro mientras que otros eligen utilizarlo como sustituto del término "libro de artista", con el fin de volver el género más autónomo y no supeditarlo a un autor, como sería en el caso de book art.

2.7 Nuestra definición del libro de artista

De todos estos distintos nombres y definiciones del libro de artista, elegimos considerar los relativos al tipo de volumen producido por una sola persona, en cumplimiento de la forma tradicional del libro y cuyo mensaje pasa a la vez por el contenido textual, cuando esté presente, y por la forma plástica del objeto. Consideraremos pues como libro de artista las obras cuyo continente y contenido forman un conjunto coherente que expresan el pensamiento plástico del artista. Éstos libros proceden, como lo veremos pronto, de los movimientos artísticos de la segunda mitad del siglo XX y se presentan a la vez en ruptura con la tradición bibliófila de los libros bellos y la de las Bellas Artes (que utilizan materiales de poca calidad y que difunden los libros en masa), así como con el arte elitista y costoso que coleccionan los museos.

Historia del libro de artista

3. Historia del libro de artista

"[…] el sentido del libro es el libro en su totalidad, no lo que contiene. En este caso solamente, el libro no tiene un sentido, el es su sentido; no tiene una forma, el es una forma. " (Moeglin-Delcroix 1997, 10).

Anne Moeglin-Delcroix dedicó su tesis de doctorado a la problemática de los libros de artista, lo que dio lugar a una gran exposición en el Centro Georges-Pompidou en 1985 y a una publicación de envergadura de la Biblioteca nacional de Francia en 1997. Es también Maestra de conferencia (profesora titular) en la Universidad París - Sorbona y encargada de los libros de artista en el Gabinete de la Estampa de la Biblioteca nacional de París (Rousseaux 1991, 12). Compartimos su opinión en lo que se refiere a la definición y considerándola una experta en el tema, nos basaremos en sus escritos para nuestra breve presentación sobre los antecedentes del libro de artista.

Antes de comenzar, una simple precisión histórica. El desarrollo del libro de artista es tributario de una doble historia: la del libro y la del arte. Como adoptamos la opinión del artista, nos consagraremos a la historia del libro de artista en la historia del arte. En el Renacimiento, el artista emerge de su estatus de artesano y su obra tiende a una mayor autonomía. Por lo tanto, a través de los siglos, la obra de arte adquiere autonomía en cuanto a su función: ya no se somete a una función exterior, sino que existe por y para sí misma. Es así como se presenta el libro de artista en el siglo XX, no estando el arte sujeto a ninguna función.

Por otra parte, en la historia del arte, este estatus se adquiere también mediante un deseo de democratización y de desacralizar el arte que pasa por la valoración, en el siglo XX, de los materiales no nobles y de los medios de difusión de masas, lo que está en oposición con la preciosidad normalmente vinculada al objeto de arte y a su único carácter. Así pues, los artistas produciendo libros de artista en los años sesenta se oponen a estos principios e intentan deshacerlos. Dos movimientos serán principalmente los partidarios: el arte conceptual y el arte mínimo. Del primero, retendremos que el arte reside en la idea y no en el objeto de arte, liberando así la disciplina de sus convenios: "[…] opposed the perceptual (primarily optical) to the conceptual, over which the artist had more control, while, at the same time, the execution of the work became a "perfunctory affair ":" IT was the idea that became "a machine that makes the art" (Bury 1995, 20). Los artistas de este movimiento cuestionarán aún más la vocación informativa secular asociada al libro de artista, así como todas sus otras connotaciones. Del arte mínimo, los libros de artista piden prestados el acabado y las técnicas de reproducción industrial, así como el aspecto "frío" y serial. Éstos explotarán, debido a la naturaleza de su arte, las características físicas del libro: espacialidad y linealidad.

Así pues, el artista produciendo un libro de artista emplea el libro porque: "Lo piensa como una forma particular (con todo su equipaje social e histórico, que los años sesenta traducirán con la explotación de un medio de difusión de masas de acabado fotomecánico) para trabajar un concepto." (Payant 1982, nº 3).

Moeglin-Delcroix presenta a este artista como emblemático de la situación y la historia del libro de artista. Broodthaers, que fue poeta antes de ser artista, publicó su primera obra de este tipo en un estilo tradicional. La Bête noire (El Animal negro) es una recopilación de poesía ilustrada y publicada en 1961 en veinte ejemplares numerados. Broodthaers es el autor, pero es a Jan Sanders al que confió el cuidado de la ilustración. En 1964, publica Pense-Bête, del cual es el único autor, realizando a la vez los textos y la parte visual. Recorta también formas geométricas en papel de colores que pega sobre partes de texto que encubre. Así juega sobre el aspecto

informativo, la base misma del libro, sobre su connotación de objeto portador de un conocimiento que el bloquea. Lo bloqueará doblemente encarcelando la parte inferior de un paquete de ejemplares de *Pense - Bête* en un zócalo en yeso, realizando así un verdadero libro-objeto, impidiendo la lectura del texto. Pasó del estado de poeta al de artista por la publicación, inicialmente, de un libro ilustrado, luego de un libro de artista (que respeta la forma del libro y sus componentes), que finalmente modificó en un libro-objeto (no respetando ya la forma del libro). Un ejemplo perfecto del paso del leer al ver, con, entre los dos, un rodeo por el "verdadero" libro de artista.

En 1969, vuelve de nuevo a este paso del leer al ver con una transcripción visual del famoso libro de Mallarmé *Una tirada de dados* nunca suprimirá el hazar. El libro de Mallarmé, publicado en 1914, era original debido a su maquetación: los versos estaban dispuestos de manera no lineal. La intervención de Broodthaers con relación a la edición original, consiste en bandas negras dispuestas en lugar de los versos. Éstas son de longitudes y grosores diferentes, con el fin de cumplir la disposición tipográfica inicial. 7

Se trata pues de una puesta en espacio literal del texto de Mallarmé, jugando una vez más sobre el aspecto del contenido informativo del libro, "la escritura poética queda reducida a la espacialidad de su inscripción" (Moeglin-Delcroix 1997, 20), respetando al mismo tiempo su forma. Lo que otros nombrarán una

"puesta en escena de la tipografía, una visibilidad del lenguaje, que es física- semántica, implicado por el mínimo discurso, una gestual cuya visibilidad no se detiene en la visión, sino que implica toda la individuación del texto: una ética. Y este aspecto gráfico, poniendo en juego la física del libro, mira, hacia otros enfoques que son las intervenciones plásticas, y que pueden constituir como prolongaciones de un texto, las cuales, sin programarlas, las implican." (Dessons dans N. Arambasin 1997, 42-43).

Según Moeglin-Delcroix y algunos otros, Edward Ruscha sería, aquel a través del cual las críticas habrían definido el paradigma de los libros de artista, en particular, gracias a su primera y emblemática obra: *Twentysix Gasoline Stations*, realizada en 1962 y publicada un año más tarde. Este pequeño libro de 18 x 14 cm, poco grueso e impreso con una maquetación sobria sobre papel ordinario, está constituido por veintiseis fotografías en blanco y negro de gasolineras. No existe texto, solo las leyendas de las fotografías, o sea simples definiciones inscritas en un estilo documental. Este libro es el primero de una serie que explota el mismo estilo (linearidad del volumen que reanuda el desarrollo físico real de los objetos fotografiados), los otros teniendo objetos diferentes: *Some Los Angeles Apartment*, *Every Building on The Sunset Strip*, *Thirtyfour Parking Lots in Los Angeles*... Todos se distinguen por tres aspectos del libro ilustrado, que participan incluso de las características del libro de artista: el papel importante concedido a la reproducción fotográfica sobre papel ordinario, la utilización de la forma común del libro y el papel exclusivo del artista a lo largo de la realización del libro. Tenemos aquí un ejemplo de utilización minimalista de la forma del libro, jugando sobre la linearidad y la temporalidad: se deambula horizontalmente en el libro como se haría sobre una carretera, pasando delante de estas gasolineras. El concepto de obra de arte se encuentra pues personificado en la forma del libro, convirtiéndose éste literalmente en el objeto de arte.

3.3 Paradigma del libro de artista

Si es a partir de la obra de Ruscha que se definieron los paradigmas del libro de artista, conviene elaborar las grandes líneas. En primer lugar, es primordial que el libro de artista respete la forma y la estructura del libro (razón por la cual los libros-objeto no entran en esta categoría). Por otra parte, la importancia de la reproducción es la problemática central de los libros de artista de los años 1960 y 1970. Los movimientos artísticos de este tiempo (arte conceptual, minimalismo, arte povera...) deseaban romper con la tradición artística y el libro se volvió una de

las estrategias de esta ruptura. En esa ocasión y sin necesariamente tener conciencia de ello, es también con la tradición bibliófila de los libros bellos que los artistas rompían. La impresión masiva y de pobre calidad de libros sobre papel barato rechazaba el lujo asociado a las obras de arte y a los libros bellos, democratizaba su acceso por su disponibilidad a menor coste y los ponía en circulación para el gran público 8. Así pues, la forma del libro de artista refleja las aspiraciones de los artistas de estos años que deseaban un contenido accesible y democrático: "el libro de artista es ante todo un libro en el que el contenido decide los medios adecuados para su puesta en obra" (Moeglin-Delcroix 1997, 38).

Habría pues libro de artista si hay "indissociation entre el tema del libro y su método de presentación libresco, entre el significado y su manifestación, que marca la obra de arte y que hace que el libro no tenga una forma, sino que sea una forma." 9

El libro de artista en Quebec

4. El libro de artista en Quebec

En Quebec, somos tributarios de una situación particular que nos coloca en el centro de tres concepciones diferentes del libro de artista. Acabamos de descubrir que los Americanos perciben éste como una obra de arte con forma de libro, respetando los principios de espacialidad y de temporalidad y realizándose mecánicamente por un único artista de forma distribuible. Para los Ingleses, el libro de artista está incluido en la tradición de "Small Press", es decir, de impresor independiente realizando libros a pequeña escala. El concepto de libro de artista que entiende Moeglin-Delcroix (a la americana) y presentada más arriba, es un concepto muy nuevo para los Franceses. En efecto, hasta los años ochenta, era los libros de bibliofilia que se consideraban como libros de artista, por lo tanto los realizados en ediciones limitadas, dependiendo a menudo de una tradición artesanal, de la concepción manual de la obra.

Nuestra producción, por lo que se refiere a los libros de artista, se encuentra pues en la encrucijada de todas estas prácticas. En Quebec, como en Francia hasta recientemente, tenemos la tradición del libro ilustrado o del libro de grabador. En 1980, en la publicación del primer directorio de libros de artista en Québec 10, Claudette Hould definió éstos:

"[…] optamos por una definición de libro de artista con criterios materiales: la edición limitada , el papel de calidad, los ejemplares numerados y firmados por el autor y por el artista, pero sobre todo por una exigencia bien precisa en cuanto a la ilustración de un texto con láminas originales o láminas de interpretación […] la producción canadiense conservó el carácter artesanal en todas las etapas del proceso de fabricación […] en el ámbito del libro de artista, la tipografía, la elección de las letras, su disposición, significa tanto como el texto o como la imagen." (Hould 1982, 21).

Por otra parte, diez años más tarde, el autor cambia de opinión e incluye en la categoría "libro de artista" los libros-objeto, los objetos-libro y los libros únicos (Hould 1993, 15), puesto que éstos eran adquiridos por la Biblioteca nacional de Quebec (BNQ). Es necesario precisar que el autor integra en la categoría "libro- objetos" lo que los Americanos y Moeglin-Delcroix entienden como verdadero libro de artista, es decir, los que respetan la forma del libro: "Conocemos doce de sus libros, todos libros-objeto próximos a las creaciones del movimiento Fluxus, que, con el arte conceptual, fue uno de los dos movimientos históricos que dieron nacimiento al libro de artista contemporáneo." 11 Ahora bien, sabemos que este tipo de libro se considera como perteneciente a la categoría

Existieron algunas excepciones. En 1953, la publicación de la obra *Imágenes domesticadas* "cuyos poemas se escribieron a partir de estereotipos de fotograbado encontrados en una caja de la que ignoraba completamente la procedencia y el significado" 15. Se trataría, según Sylvie Alix, del primer libro de artista en Quebec (Alix citada en Blouin 2001, 153). Tipografía y maquetación convencional, de aspecto fotomecánico; fotografías en blanco y negro tiradas con offset sobre papel ordinario; un único artista responsable del contenido del libro (considerando que encontró las fotografías y se sirve de ellas en su obra como lo hacían los artistas del ready-made): todas estas condiciones anunciaban ya en 1953 el libro de artista en el sentido actual (en el sentido americano del término, respetando la forma del libro), mucho antes que Broodthaers y que Ruscha en los años 1960.

Por otra parte, si los movimientos de los años 1960 y 1970 en los Estados Unidos cuestionarán la democratización del arte, su accesibilidad y su valor por la forma del libro, *Imágenes domesticadas* es tributaria del movimiento post Refus Global "[…] poniendo por delante la voluntad de una colectividad de artistas de liberarse del oscurantismo institucional y moral que domina en la época." (Blouin 2001, 155).

Para Roland Giguère, el libro es una obra a la vez intelectual y manual:

"Para este joven tipógrafo, el primer objetivo no consistía en hacer ni poesía ni pintura, sino en hacer " libro ", es decir, realizar un objeto material, como lo requiere todo trabajo artesanal. Es esta perspectiva, presente desde el principio, que hará de los libros de Giguère productos donde la dimensión visual y material ocupa un lugar preponderante. El libro deja de ser solamente un texto y se transforma en objeto." (Bernier citado en Blouin 2001, 65).

Se trata de un lugar de exploración de la letra y de la imagen. Por ello practica otra infracción en la tradición de Erta publicando, en 1975, su *Abecedario*. Este libro se presenta en forma de un volumen de diez metros de longitud colocado sobre dos rodillos de madera. Los textos de Giguère y las fotografías de las veladuras (frotis) de Tremblay se imprimen sobre papel de gran calidad. Comentario poético sobre la historia, este libro pertenece más a la categoría naciente de los libros-objeto que a la tradición del libro de artista (libro de grabado) que conocía Quebec desde dos decenios. 16

Así pues, Roland Giguère lanzó el movimiento de los libros artísticos en 1949 y participó en todos sus tipos de manifestaciones: del libro de grabado al libro- objeto. Sin embargo, en este período se encuentran muy pocos libros de artista en Quebec en el sentido americano del término (véase parte 2). Éstos aparecerán en los años 1990.

4.4 La importancia del libro-objeto en la producción de Quebec

"Todo pasa como si la imagen elegida que acompañaba antes el texto del libro ilustrado se apropiara ahora todo el espacio, absorbiera el texto, ocupara el libro hasta transformarlo entero. Estamos pues en plena ficción (del libro). Estas distintas composiciones- construcciones se dan como libros (¿Cómo podemos garantizar que lo son realmente?) e imaginan para el libro otra historia (que no solo escriben sino que hacen realmente existir por su propia presencia)." (Payant 1983, 12).

A principios de los años 1980 se creó un concurso de libros de artista en Canadá. Éste incluía al principio varias categorías: libro de edición limitada, libro-objeto y libro de gran tirada. De éstas no se han conservado todas, puesto que muy pocos volúmenes corresponden a la última categoría. 17 "[…] poco fue necesario para que solo permaneciera una categoría ya que la gran mayoría de los proyectos elegidos eran libro- objeto" (Payant 1983, 10), en consecuencia solamente se asignaron dos premios en la categoría de libros-objeto.

El libro-objeto es el que rompe, de manera más significativa, con la forma tradicional del libro, ya que rechaza al

extremo los límites, desviándolo de su forma, vandalizándolo, haciéndolo otro. Basándose en su estatus sacralizado de objeto social y político, el artista que produce un libro-objeto cuestiona este vehículo único y cristalizado en el tiempo de la transmisión del conocimiento. El libro se convierte en un laboratorio explorado por el artista que lo utiliza para expresar semánticamente, conceptualmente o de manera metafórica su observación, y ello alterando su forma (por lo que no pertenece a la categoría "libro de artista"). "Cada elemento del libro-objeto constituye un índice codificado que desempeña un papel en la interpretación del concepto de la obra, lo que merece que se compare al libro-objeto a menudo a una instalación en miniatura, a un espacio teatral dónde se articulan los elementos del discurso." (Alix 1999, 21).

4.5 El libro de artista a la americana

La concepción del libro de artista a la americana, producida en los años 1960 y 1970, ha afectado a los artistas de Quebec solo recientemente. Después de haber explorado abundantemente los libros de grabados hasta los años 1970, luego los libros-objeto en esta misma década, varios proyectos de libro de artista, como definimos en la segunda parte de este trabajo, se han realizado en la segunda mitad de los años 1990. 18

La Galería Exe Néo-7 de Hull propuso, en 1994, a cuarenta y siete artistas, realizar tantos tomos sobre el tema de la enciclopedia. Las dificultades De causis y tractibus eran las siguientes: realizar un libro de formato y encuadernación idéntica (33.2 x 25.3 cm), con una encuadernación rígida en cartón blanco que lleva el título y el número de tomo/signatura y que cuenta con cuarenta y ocho páginas. El proyecto quería ser una exploración de la forma y el contenido científico evocado por la enciclopedia. Se trata de una exploración, al mismo tiempo, de la estructura formal y de las connotaciones del libro en cumplimiento con las características del libro de artista.

Otro proyecto de este tipo, el de Cuesta O, del editor Étiquette Zero. Pequeño cuaderno de espiral (14 x 24.6 cm) con una encuadernación rígida forrada de un papel japonés, perforada, remachada, calada y realizada con cuatro manchas rojas, sujeto con una banda elástica. Está compuesto por cuatro secciones, la del artista, cuyos proyectos se despliegan sobre una página con cuatro partes en horizontal. Realizado por artistas de Quebec y de Ontario, ésta es una estrategia política y económica que elimina las fronteras del arte. Hay proyectos relacionados con el territorio, los lugares físicos, el trayecto del hombre (que se ve acentuado por el desarrollo de los cuatro aspectos en horizontal). Se trata, una vez más, de una exploración sobre las calidades de la estructura formal del libro y de las evocaciones posibles a partir de éstas, además de plantearse como un acto de reivindicación política en lo que se refiere a las fronteras del arte que, por el libro y los lugares de origen de los artistas, se encuentra circulando en el espacio.

El libro de artista americano de los años 1960 y 1970 encuentra pues, en la última década, un fuerte eco en la producción de los libros de artista de Quebec, especialmente en lo que se refiere a su exploración formal y semántica. A la denuncia de la tradición de las Bellas Artes por una democratización del arte y por su difusión en medios de comunicación de masas, los artistas de Quebec substituyeron otros mensajes más cercanos a su realidad. El arte, como manifestación social, se vincula directamente al lugar de su producción y a la experiencia de su creador. En Quebec se habla pues, entre otras cosas, de territorialidad, tema central de nuestras preocupaciones como sociedad.

La experiencia de la lectura

5. La experiencia de la lectura

Los nombres de las distintas partes del libro son claramente de referencia, pertenecen al cuerpo humano: cabeza, lomo, pie… Se trata de la anatomía humana transpuesta, proyectada sobre la del libro. Eso refleja perfectamente el sentimiento de definición del hombre al libro. Vive por el libro como vive por su cuerpo: se desplaza, allí reflexiona… El libro es un lugar que le pertenece de oficio, él es el creador y posee sobre él todos los poderes: el de gustarle, como el de rechazarlo. Desde que tiene la posibilidad de frecuentar asiduamente el libro, el hombre mantiene con él una relación pasional, llegando a la fusión.

El conjunto de los autores que escriben sobre el libro de artista, poco importa su origen o su hipótesis sobre el tema, dedican una parte de su reflexión al papel del lector en la comprensión del libro de artista. La recepción, la experiencia de la lectura, parecen hacer consenso para éstos: el libro de artista, más que cualquier otro tipo de libro, pide una comprensión activa del objeto, tanto a nivel perceptivo como cognoscitivo. El libro de artista, bajo todas sus formas, llama a un conocimiento por los sentidos y por la razón. Requiere una reflexión, un desciframiento de los elementos puestos a nuestra disposición para revelar la observación del artista que se oculta más allá de las palabras.

Por otra parte, no es necesario asombrarnos, puesto que uno de los primeros objetivos de los artistas que emplean esta forma para personificar su producción artística es difundirlo y volverlo accesible a la mayor parte de la población (como queda demostrado en la 2ª parte). Como bien dice Sylvie Alix: "el libro de artista es en sí un espacio privilegiado, un pequeño museo donde se invita íntimamente al lector- espectador a leer lo visual y a observar lo textual" (Alix 1993,14). El formato, por lo tanto, invita a la lectura y a la apropiación individual del libro y de su mensaje.

Este estado de vulnerabilidad del libro de artista, colocado entre las manos del lector, da a éste total poder para hacer lo que quiera y para considerarlo como quiera. "Artists have made books that allowed the reader to determine their final form and even their destruction" (Bury 1995, 2); hasta puede destruirlo si lo desea, lo que sería completamente inconcebible con una obra de arte convencional. Pero el sentido de cada libro no será comprensible para todos. Los lectores se ponen delante de una obra con su equipaje de conocimientos y un determinado grado de apertura; algunos rechazarán el principio y se dejarán engañar por la apariencia a veces simplista de estos libros que se descubren como un ojear de los sentidos. "in this relatively new art form, the reader views the words as well as reads them, seeing the text as a visual expression as well as understanding it as a literary one" (Eaton 1992, 7): algunos no tendrán el reflejo de empujar la lectura a un segundo nivel, el dónde debemos leer lo visual.

¿Por último, este arte que quiere ser democrático acaparando un medio de difusión de masas con el fin de unirse al público, respetando su forma y trastornando al mismo tiempo sus convenios y sus valores simbólicos, es deseado por éste? ¿El acabado poco atractivo, común, banal e industrial de los libros de artista (los resultantes de la tradición nacida en los años 1960 y 1970 en los Estados Unidos) se acerca a esta clase media, o incluso popular, que quiere alcanzar? En efecto, es a esta población a las que reclaman audiencia los movimientos americanos de la posguerra puesto que, por lo que se refiere al grupo elitista del medio de las artes, ya captan la atención. ¿Entonces, el libro de artista deseoso de incorporarse al conjunto de la población, lo consigue?

Una única obra (Hubert y Hubert 1999, 241-242) planteó esta cuestión, dejándola por otra parte sin respuesta. Los autores afirman que el ciudadano medio posee en él el deseo de pertenecer a la élite. Al apropiarse una parte de su mundo, entre otras cosas por la compra de una obra de arte, tiene la impresión de entrar en esta clase superior. Así pues, Hubert y Hubert avanzan que es posible que un ciudadano medio desee adquirir una obra, pero elegirá entonces algo clásico, lo que se concretará en el círculo de los libros de artista por la compra de un libro en edición limitada con obras de Matisse o Chagall, es decir, por algo cuyo valor está reconocido. A los ojos de los no iniciados (aquellos que no forman parte del grupo selecto del medio del arte actual), los libros de artista de los años sesenta, supuestamente adaptados a sus medios financieros y a su nivel de comprensión, no tendrían ningún valor puesto que no pertenecen al universo elitista al cual desean pertenecer. Citan como ejemplo el caso de una orquesta sinfónica venida a tocar en una fábrica proletaria durante la revolución rusa. Los músicos, en su deseo de adaptarse

al método proletario, vinieron vestidos con sus ropas de diario. Los empleados los abuchearon, sintiéndose insultados porque éstos no se habían vestido elegantemente para ellos, como lo habrían hecho para un concierto en sala en tiempo de los Zares. Eso demuestra bien la importancia de la separación social y el deseo de las clases populares de subir en la jerarquía social.

Así pues, la problemática de la recepción por el lector debería ser el centro de interés del creador de libros, ya que ésta plantea dos problemas cruciales: ¿El receptor está en medida de comprender la obra? ¿Y éste tendrá ganas de apropiársela, de comprenderla en la forma que le proponemos?

Conclusión

6. Conclusión

La problemática del libro de artista es extensa y ha sido tratada por varios autores de distintas maneras. Algunos la abordaron desde un punto de vista sociológico (Peter Burger: *Theory of the avant-garde*, 1984), es decir, cómo el libro de artista es un protagonista activo de cambios sociales, un vector de energía subversiva que transforma a la sociedad. En este texto, elegimos aprehenderlo desde el punto de vista histórico, o sea poniendo al día las etapas de su desarrollo.

Al principio, está la palabra y por eso comenzamos este trabajo por una exploración tipológica de los términos asociados al libro de artista. Eso nos permitió delimitar las características y los límites de éste: el respeto de la forma del libro sobre todo, la realización de la totalidad de la obra por un sólo y mismo artista, el empleo de técnicas mecánicas de reproducción e impresión y finalmente la reflexión sobre el aspecto formal o conceptual del libro y sus convenios/connotaciones. Así, pudimos clasificar lo que entra en esta categoría y lo que debe excluirse (el libro-objeto y el libro de grabado o ilustración, entre otros).

Un rodeo por la historia del libro de artista nos permitió a continuación revelar los instigadores (Ruscha en los Estados Unidos, Giguère en Quebec) y las figuras emblemáticas (Broodthaers), explorando al mismo tiempo sus producciones artísticas librescas y lo que el libro de artista les debe en cuanto a la definición de sus paradigmas. En Quebec, hemos visto que el libro de artista en el sentido americano del término solo se acometió a partir de los años 1990. Antes, nosotros solo poseíamos una tradición de libro de grabados que había pasado directamente al libro-objeto saltando la etapa de los libros de artista.

Nuestra última parte abría una brecha en el desarrollo cronológico para volverse del lado del receptor, que es el único que juzga de lo que es o no es un libro de artista según su punto de vista. La razón principal del empleo de la forma del libro para expresar un pensamiento plástico teniendo la capacidad de incorporarse a las masas, es importante que el libro de artista, aunque no contenga ninguna palabra, hable a su receptor un lenguaje que sabrá comprender y que deseará escuchar.

Nos preguntábamos al principio del recorrido lo que definía la esencia del libro: ¿el concepto o el objeto? Terminaremos avanzando que se trata indudablemente de los dos y que ésta, lejos de eliminarse, se encuentra tan presente en los libros de artista que incluso se pone en relieve. Así pues, esta relevancia de la esencia del libro pasa a la vez por los cuestionamientos del artista sobre su estructura formal (objeto) y sobre sus connotaciones/convenciones/aserciones (concepto).

Notas

Notas

1. Volveremos de nuevo sobre esta característica del libro en la última parte de nuestro trabajo, la referente a la implicación del lector y la importancia de su apropiación del libro de artista en el reconocimiento mismo del estatus particular del objeto.
2. Por a otra parte, en Quebec, durante mucho tiempo clasificamos este tipo de libro bajo el nombre "Libro de artista" mientras que el término "Libro de grabado" habría sido más apropiado. A tal efecto, ver la tercera parte de este trabajo.
3. Idem.
4. Un buen ejemplo de tal publicación es el proyecto Homes for America del americano Dan Graham publicado en Arts Magazine en 1966-67. Éste presenta un artículo que incluye banales fotografías de mala calidad de casas en las afueras americanas pasadas en revista en el artículo. No pretendiendo ser un "objeto de arte" en el sentido precioso y ecléctico del término, este trabajo quería ser simplemente una presentación de la homología posible entre la producción en serie de las casas de suburbios, sus fotografías y sus publicaciones en un artículo en estudio lineal. Explotando así la linealidad en el desarrollo espacial, a la vez en la realidad (las casas realmente que se sitúan una tras otro sobre la calle en un desarrollo lineal) y en el artículo de la revista.
5. Solo en 1969 publicó tres catálogos-exposición bajo los títulos "January 5-31, 1969", "One Month, 1969, March 1969" y "July, August, September 1969". Phillipot lo cita "The catalogue, which served to" document ", [the art], was not referring to an [art] object which existed out of it, but could be simply another aspect of the work, or even the art work itself." Siegelau cita en C. a Phillipot 1998, p.35.
6. Aquí hacemos referencia a la tradición que se origina en el Renacimiento y que separa los medios artísticos jerarquizándolos. Se trata de la tradición que el auge del arte conceptual y mínimo, que explotó abundantemente el libro de artista a través de su forma y sus conceptos, rechazó en bloque democratizando el arte y utilizando medios de reproducción de masas para desmitificar el aura.
7. Éste tipo de intervención particular, una entre varias posibles en el universo de los libros de artista, ha sido llamada por Hubert y Hubert "Palimpsests book": "[…] seems to derive from imitating palimpsests. The concept consists in taking an existing book and treating it in such a way that it becomes something quite different and fulfills a function having very little in common with the original. After erasing parts of an existing text, illustrated or not, the artist substitutes new words and images. " R. R. Hubert y J. d. Hubert 1999, p. 10.
8. El límite extremo de este paradigma se situaría en la utilización hecha por varios artistas de las revistas y otras publicaciones en serie para la difusión de las obras artísticas. Ver el ejemplo de Homes for America del americano Dan Graham publicado en Arts Magazine en 1966-67.
9. Idem, p. 51.
10. Hay que tener en cuenta que estos directorios (cuatro se publicaron hasta ahora) solo contabilizan lo que se publicó en Quebec. La definición en Quebec del término "libro de artista" se concibió pues en función de la colección de la Biblioteca nacional del Québec.

11. Idem, p. 16.

12. Datos procedentes de S. Alix 1996, nº 3.

13. Para más detalles ver R. Giguère 1982, nº 3.

14. Idem.

15. Idem.

16. Por a otra parte, Giguère no es el único que produce libros-objeto en el Quebec de los años 1970, las ediciones Graffone y las Ediciones de L'oeuf tenían algunos títulos en sus catálogos.

17. Lo que dice mucho sobre el estado de la edición del libro de arte en Canadá. Para información histórica y estadística sobre este tema, ver M. Dwyer 1992, nº 3.

18. Los dos ejemplos que siguen se extrajeron del libro D. Blouin 2001.

EBSI > Cursus > Vol 5 nº 1 > ### NOMBRE de FAMILIA del AUTOR del ARTÍCULO Última actualización: 29 de marzo de 2000

Post-scriptum :

7. *Bibliografía*

Alix, Sylvie. « Les collections de livres d'artistes et d'estampes à la Bibliothèque nationale du Québec. » *Art Libraries Journal*, vol. 21, nº 3 (1996): 48-54.

Arambasin, Nelly. *Peinture et écriture. 2, Le livre d'artiste*. Paris : Éditions La Différence et UNESCO, 1997.

Bartram, Alan. *Five hundred years of book design*. New Haven : Yale University Press, 2001.

Bethenod, Martin. « Des livres et des artistes. » *Connaissance des arts*, nº 591 (2002): 194.

Blouin, Danielle. *Un livre délinquant : le livre d'artiste comme expériences limites*. Saint-Laurent : Fides, 2001.

Brogowski, Leszek. « Notes de lecture. » (critique du livre d'Anne Moeglin-Delcroix : *Esthétique du livre d'artiste*) *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, nº 64 (1998): 117-119.

Bury, Stephen. *Artists' books: the book as a work of art: 1963-1995*. Aldershot, Angleterre : Scolar Press, 1995.

Carrion, Ulysse ; Agius, Juan J. *Quant aux livres*. Genève : Héros-Limite, 1997.

Castleman, Riva. *A century of artists books*. New York : Museum of Modern Art, 1994.

Chappell, Duncan. « Typologising the artist's book. » *Art Libraries Journal*, vol. 28, nº 4 (2003): 12-20.

Chamonard, Marie. « Michel Butor et le livre d'artiste. » *Art & métiers du livre*, nº 214 (1999): 3-9.

- Courtaud, Bertrand. « Scanreigh & Courtaud : Le livre d'artiste rencontre passée et à venir. » *Art & métiers du livre*, n° 203 (1997): 22-23.
- Courtney, Cathy. *Speaking of book art: interviews with British and American book artists*. Los Altos Hill, California : Anderson-Lovelace, 1999.
- Courtney, Cathy. *Private views & other containers: 100 articles, 1983-1995*. London : Estamp, 1995.
- Dachy, Marc. « Du livre comme création. » *L'Infini*, n° 64 (1998): 69-81.
- Drucker, Johanna. *The century of artists' books*. New York : Granary Books, 1995.
- Duciaume, Jean-Marcel. « Le livre d'artiste au Québec : contribution à une histoire. » *Études françaises*, vol. 18, n° 2 (1982): 89-98.
- Dwyer, Melva. « Art book publishing in Canada. » *Art Libraries Journal*, vol. 17, n° 3 (1992): 34-37.
- Eaton, Timothy A. *Books as art*. Florence : Boca Raton Museum of Art, 1992.
- Esteve-Coll, Elizabeth. « The art book : the idea and the reality. » *Art Libraries Journal*, vol. 17, n° 3 (1992): 4-6.
- Fulacher, Pascal. « 3e biennale du livre d'artiste en Limousin. » *Art & métiers du livre*, n° 184 (1994): 28-34.
- Giguère, Roland. « Une aventure en typographie : des Arts graphiques aux Éditions Erta. » *Études françaises*, vol. 18, n° 3 (1982): 99-104.
- Gohr, Siegfried. « Stratégie du catalogue et signatures artistiques. » *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 56-57 (1996): 59-69.
- Guest, Tim ; Celant, Germano. *Books by artists*. Toronto : Art Metropole, 1981.
- Haskell, Francis. *La difficile naissance du livre d'art*. Paris : Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1992.
- Higgins, Dick ; Alexander, Charles. *Talking the boundless book: art, language, and the book arts: essays from Art & Language, re-reading the boundless book*. Minneapolis : Minnesota Center for Book Arts, 1995.
- Hould, Claudette ; Laramée, Sylvie. *Répertoire des livres d'artistes au Québec, 1900-1980*. Montréal : Ministère des affaires culturelles et Bibliothèque nationale du Québec, 1982.
- Hould, Claudette. *Répertoire des livres d'artistes au Québec, 1980-1990*. Montréal : Bibliothèque nationale du Québec, 1993.
- Hould, Claudette ; Alix, Sylvie, Vlach, Milada. *Répertoire des livres d'artistes au Québec, 1991-1992*. Montréal : Bibliothèque nationale du Québec, 1993.
- Hould, Claudette ; Alix, Sylvie ; Sauvageau, Philippe. *Répertoire des livres d'artistes au Québec, 1993-1997*. Montréal : Bibliothèque nationale du Québec, 1999.
- Hubert, Renée Riese ; Hubert, Judd d. *The cutting edge of reading: artists' books*. New York : Granary Books, 1999.
- Israël, Armand ; Waridel, Brigitte. *Livres d'art : histoire et techniques*. Paris : Éditions des Catalogues Raisonés ; Lausanne : Bibliothèque cantonale et universitaire, 1994.
- Johnson, Robert Flynn ; Stein, Donna. *Artists books in the modern era 1870-2000: the Reva and David Logan collection of illustrated books*. San Francisco : Fine Arts Museums of San Francisco, 2001.
- Kleindienst, Thérèse. *Le livre et l'art : études offertes en hommage à Pierre Lelièvre*. Paris : École supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques, 2000.

Klima, Stefan. *Artists books: a critical survey of the literature*. New York : Granary Books, 1998.

Lauf, Cornelia ; Phillpot, Clive. *Artist /Author:contemporary artists' books*. New York : American Federation of Arts, 1998.

Mathieu, Didier. « Livres d'artistes. » *Bulletin des bibliothèques de France*, t. 45, n° 6 (2000): 56-60.

Moeglin-Delcroix, Anne. *Esthétique du livre d'artiste : 1960-1980*. Paris : Bibliothèque nationale de France, 1997.

Payant, René. « L'émancipation du livre d'artiste. » *Études françaises*, vol. 18, n° 3 (1982): 117-129.

Payant, René. *Concours national de livres d'artistes du Canada*. Montréal : Galerie Aubes 3935, 1983.

Piguet, Philippe. « Les heures de gloire du livre d'artiste. » *L'oeil*, n° 535 (2002):41-42.

Piguet, Philippe ; Ernould-Gandouet, Marielle ; Pythoud, Laurence. « Le livre d'artiste : Un genre artistique à part entière ; L'artiste et l'écrivain ; Mais qu'est-ce donc qu'un livre unique? » *L'oeil*, n° 479 (1996): 50-61.

Pringuet, Martine. « Situation du livre d'artiste. » *Bulletin d'informations de l'association des bibliothécaires français*, n° 192 (2001): 30-33.

Rehm, Jean-Pierre. « Étoiles et toiles. » *L'oeil*, n° 535 (2002): 38-40.

Rousseaux, Bernard, sous la direction de. *Les alliés substantiels ou le livre d'artiste au présent*. Actes du colloque de la 2ème biennale du livre d'artiste, 28 & 29 septembre. Uzerche : Pays-Paysage, 1991.

Schraenen, Guy. *D'un oeuvre à l'autre : le livre d'artiste dans l'art contemporain*. Morlanwelz-Mariemont : Musée royale de Mariemont, 1996.

Schraenen, Guy. « Catalogues : Passation de pouvoir. » *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 56-57 (1996): 119-127.

Surlapierre, Nicolas. « Tériade et le livre d'artiste en dialogue. » *Art & métiers du livre*, n° 234 (2003): p. 22-33.

Turlais, Pierrette. *Livres d'artistes : l'invention d'un genre : 1960-1980*. Paris : Bibliothèque nationale de France, 1997.

Turner, Silvie. *Facing the page: British artists' books: a survey: 1983-1993*. London : Estamp, 1993.

Wierschowski, Myriam. *Book art in Europe: 1: Buchobjkte aus Papier*. Bonn : Bildkunst, 1993.