

# Aspectos formales del libro de artista

- e-IPAL - Textos y argumentos -

Date de mise en ligne : Sábado 3 de enero de 2009

---

**Librodeartista.info**  
**www.milpedras.com**

---

Aspectos formales del libro de artista

# ¿Qué es un libro de artista, o un libro artístico?

Basta una rápida mirada a esta exposición para demostrar que se trata de una interrogante nada fácil; existe una inmensa variedad, tanto en forma como contenido dentro del medio. Si bien algunos libros contienen únicamente palabras y algunos solamente ilustraciones, la mayoría combinan los dos. Los materiales sencillos, baratos y, consecuentemente, efímeros, de ciertos volúmenes, brindan un elocuente contraste con el papel grueso y lujosas encuadernaciones de obras más caras, esmeradas y duraderas. El contenido tiene una gama, que va desde lo filosófico a lo erótico, de lo sociológico a lo personal, de lo serio a lo caprichoso.

Dado que los libros de artistas son obras de arte visual, un enfoque o criterio pudiera consistir en decir que se trata de libros hechos por artistas. Las obras de esta exposición han sido producidas por personas que se tienen a sí mismas, o están consideradas por el mundo artístico, como perteneciendo al rango de artistas. Sin embargo,; también producen los artistas declaraciones de carácter filosófico y crítico, autobiografías y otras clases de escritos que no estaríamos dispuestos a ponerles la etiqueta de obras de arte visual. En semejantes casos, el artista se convierte en escritor. La distinción se encuentra en el hecho de que «un escritor, en contra de la opinión popular, no escribe libros», según dice Ulises Carrión. «Un escritor escribe textos.» Aunque un texto puede existir en numerosos y distintos formatos, sin que altere su significado fundamental, los libros de esta exposición no podrían estar impresos con distribuciones diferentes, otros tipos de imprenta, espaciamiento, tamaños, proporciones, papel u organizaciones, sin que cambiaran sus identidades.

El libro de artista, al igual que ocurre con cualquier otro objeto de arte, existe en el mundo físico como una fusión específica, única de forma y contenido. El alma no puede existir sin el cuerpo en este caso. Las formas visuales y físicas son componentes fundamentales del significado. Estos rasgos pueden servir como un modo de definir el medio y distinguirlo de otro medio más tradicional, tal como son la pintura y la escultura.

La característica más radical es seguramente la táctil del medio. Hay que escoger, manejar, pasar las páginas de un libro con el dedo, a fin de leerlo. Mirar la cubierta, o una simple abertura a doble página, no será bastante. La mera vista, sin que haya un contacto físico, priva de información acerca de cómo aprecia el tacto el papel suave, brillante o tosco y barato de un libro; o también, cómo 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. Gail Presbey, escritora y artista, escribía acerca de esta cuestión en su *Detroit Hall-Fictions*, donde se imaginaba:

«La noche de la silenciosa lectura de libros&hellip;; cuando muchos se reúnen en la oscuridad muda de la biblioteca para leer. No se permite ninguna luz&hellip;; Me siento a una mesa y voy volviendo las páginas una por una, siendo entonces cuando el libro comienza a susurrar. Le oigo que me dice cosas acerca del papel, tinta, textura y cosas de la noche y de las tinieblas. Me está llenando de sabiduría mediante el sentido del tacto.» ¡Figurarse una experiencia comparable con pinturas o incluso esculturas y poniendo como escenario un museo supondría algo blasfemo!

No es normal que el libro de artista esté colgado de las paredes, y donde sea inalcanzable. A causa de su, dijéramos, pequeña escala, se puede tener sobre las piernas, puesto en la mesilla de noche o metido en la bolsa o bolsillo. Sus dimensiones les convierten en fácilmente portátiles, de tal manera que se puede leer el libro en la intimidad de la hamaca en que más le guste reposar, o también sentado en el autobús, cuando se dirige al lugar de

trabajo. Los libros pueden enviarse por correspondencia, sin dificultad alguna, a críticos, a los que el artista desea causar impresión, o también a los amigos. Su propiedad de muy portátiles les convierte en medio óptimo para difusión de estilos e ideas.

La pequeña dimensión da también una intimidad al medio, que lo hace perfecto para un contenido personal. Así, muchos libros de artistas tratan materia autobiográfica o religiosa. Los libros de bolsillo de Athena Tacha, compuestos de hojas solas, dobladas estilo acordeón y pequeñas (aproximadamente 15 x 18 cm.), van en estuches de plástico, luciendo títulos tales como «La forma en que mi mente trabaja» y «(Quién es Athena?)». Son volúmenes de una serie sucesiva de autoapreciaciones y exploraciones de autocomportamiento humano. Tan menudos y personales, hay cual en tono callado y confidencial en el acto de leerlos.

Imaginémonos un libro, y en el ojo de la mente vemos un codex: una serie de hojas encuadernadas juntas, a lo largo de un lomo o borde. Este es el formato más corriente en la actualidad, aunque no es la única clase de libro. Otras posibilidades incluyen pergaminos, series de tablillas unidas por anillos o correas, y libros doblados al estilo acordeón. Todas estas formas unen, en general, un número de elementos o páginas. Otra característica formal que viene luego, es la serie, la existencia de unidades múltiples dentro de la obra. Debe haber más de un elemento, y los elementos han de relacionarse de alguna forma significativa.

Un tipo de relación es el catálogo o lista visual, del que dan ejemplo algunas obras de Ed Ruscha. Sus libros, la clase más sencilla de serie, con ejercicios sobre literalismo: 26 Estaciones de gasolina, 1969; Algunos apartamentos de Los Angeles, 1970, y Unas cuantas palmeras, 1971, contienen exactamente lo que el título le induce a esperar. Ninguna explicación o historia acompaña a las fotografías de las estructuras o árboles; se deja al lector que saque conclusiones sociológicas, tipológicas o de otra clase; o no sacar conclusión de ninguna clase. En estos casos, la progresión de las imágenes no tiene significado concreto alguno, incluso aunque determinadas decisiones estéticas han guiado indudablemente su colocación.

El hecho de que los libros estén encuadernados no implica, sin embargo, un orden o progresión fija; la mayoría de los artistas de libros hacen uso de la, dijéramos, expectación del lector, basada en años de estar inundados de novelas, ensayos y libros de estudio, en el sentido de que la estructura contendrá un principio, un medio o mitad y un final. El convencionalismo occidental exige que un libro sea leído de izquierda a derecha, que esté encuadernado a la izquierda y abierto a la derecha y que la parte frontal vaya indicada por un título y autor u otro aviso significativo. El principio de un libro debe estar en el frontal y el término, en el reverso. ¿Está claro? , sí. No obstante, no se trata aquí de una estructura determinada, más bien es una elegida por el artista (o el diseñador, en el caso de un libro no de artista), fundado en la tradición. La obra *Cover to Cover* («Portada a Portada»), de Michael Snow, escrita alrededor de 1975, desenvuelve elocuentemente estas y otras convenciones y expectativas. La aceptación de semejante estructura significa otra calidad formal, es decir, dirección.

La inmensa mayoría de la gente lee los libros desde la portada al final (aunque cuando se trata de hojearlo, el proceso generalmente se invierte). *Salida y puesta de sol en Praiano* (1980) se desarrolla de la mañana a la noche, Este a Oeste, conforme va recorriendo, desde la portada a la cubierta trasera del libro. Cada página contiene una cuadrícula de cuatro fotografías cuadradas y en color, del horizonte o cielo de Praiano, Italia. Primeramente mira uno a Oriente para la salida del Sol, símbolo universal de comienzo; luego, a Poniente; ahora, el Ocaso, que constituye una analogía de terminación. En esta ordenación de páginas, el artista/escritor controla el paso del lector a través del libro. Este es solamente un control parcial, pues no existe mecanismo alguno para obligar al lector a comenzar en la página primera y seguir constantemente, página por página, hasta el final. Quienes prefieren leer el final antes del comienzo son muy libres, naturalmente, de obrar así. Sin embargo, la noción de que ello es, en realidad, el final se convierte en inescapable por encima de todo. La estructura general del libro no se altera.

La imagen o analogía de viaje es muy adecuada para este recorrido de comienzo a final. El itinerario intelectual es

uno que va a través tanto del tiempo como del espacio. A diferencia de un cuadro, en el que de una mirada se puede percibir la imagen (aunque no forzosamente entenderla), el libro ha de ser examinado elemento por elemento, y luego resumido en el cerebro como un todo. La experiencia de estudiar las imágenes y textos separados se parece más a ver una película por cinta-vídeo que al contemplar un cuadro o impresión. El pasaje, a través de un día, constituye una hermosa metáfora para esta incorporación del tiempo a un proceso gráfico.

El espacio presente en un libro es algo más que la suma de los gruesos de sus páginas o el área de sus superficies bidimensionales. Hay dos maneras de interpretar tal espacio: un enfoque consiste en examinar la dicotomía entre interior y exterior, cubiertas y contenidos. El exterior es espacio público, accesible a la vista de cualquiera; pero el interior es ya un área más íntima. Tal distinción queda obsesionalmente demostrado en el libro de Susanne Lacy, titulado Rape («Violación»), 1972. Se trata de un pequeño libro, encuadernado con grapas, de mayor anchura que altura. La cubierta, compuesta de un material pesado, blanco y brillante, se abre en el centro del frontal. Uniendo las dos mitades de la cubierta hay un sello rojo oscuro con el título impreso en el mismo. Este libro se vende cerrado. A fin de leerlo, hay que romper el sello o precinto, violando así la integridad física original del tema. Está uno inalterablemente cambiando el asunto; es un acto pavoroso respecto a una obra de arte. En el supuesto de que solamente quedara un ejemplar en el mundo, ¿tendríamos el valor de romper dicho precinto, no sabiendo si en realidad habría algo dentro de él? Cabe la posibilidad de que la obra consista únicamente en la imagen de la portada. Afortunadamente, no es ello el solo aspecto del libro. Al abrirlo vemos una hoja volante oscura, color rojo sangre, y el libro se pone a hacer manifestaciones acerca de la clase de actos que constituyen una violación, desde el hostigamiento al ataque. Esta forma de libro, y el hecho efectivo de decidirse a abrir sus cubiertas, se hallan inextricablemente unidos a su contenido o mensaje; aunque no contiene ilustración alguna es, ciertamente, una obra de arte visual.

El otro tipo de espacio se refiere de nuevo al concepto de viaje. En la obra Brick Wall («Muro de ladrillo»), 1973, de Alex Hollweg, libro de dibujos a pluma y acuarela, impreso solamente en la cara de la página, sucede que cada una de las páginas se convierte en una capa de espacio. La cubierta es un «macizo» muro de ladrillo ostentando el título. Una vez que se ha abierto, porciones recortadas de cada página permiten echar una ojeada a través de las numerosas capas hasta la página postrera. Las primeras dos páginas muestran conjuntos variados de personas y objetos en una habitación. En cuanto a la tercera página, viaja a través de la habitación, describiendo la una ventana, merced a la cual puede verse un paisaje urbano a nivel de tejados y azoteas. Pasamos, de página a página, a las casas vecinas, a los edificios de oficinas del centro de la ciudad, allá en la campiña, más allá de la urbe, y, finalmente, en la lejanía difusa, al cielo o el éter. Existe un punto de vista concreto y, por tanto, un espectador, así como un movimiento direccional a través del terreno en la distancia visual. Dicha primera página resume el espacio a ser recorrido, tanto por la mano como por el ojo.

La mayoría de los libros no son tan providentes y serviciales al lector en cuanto a proporcionarle un resumen. La síntesis necesaria para comprender una obra en conjunto, en un todo, exige compilación mental y organización de los elementos individuales requiere memoria. Si olvidáramos cada página inmediatamente, tras haberla leído o visto, el libro no tendría sentido alguno, pues existe únicamente cual una suma de sus componentes. La obra de Dieter Roth, Sobre el comportamiento de la generalidad hacia... («Über das Verhalten der allgemeinen...») (el título sigue y sigue), aporta a esto una elocuente ilustración: el libro contiene solamente una frase, desparramada por todo el libro letra por letra. Cada página contiene una letra o un signo de puntuación, repetido en una cuadrícula que cubre el habitual espacio de texto. Cuando se necesita un espacio, la página queda en blanco. Todas las letras o símbolos se encuentran en un orden gramaticalmente correcto. Tratándose de una frase alemana, es larga. No hay forma alguna de leer el libro, sino sentarse a la mesa e ir escribiendo los contenidos, página tras página, hasta que la frase queda, finalmente, completa. Pero incluso entonces, su significado no aparece del todo claro. La memoria más privilegiada se vería abrumada por semejante grueso volumen.

Tactilidad, pequeña escala, portabilidad, serialización, progresión, dirección y memoria son rasgos formales comunes de los libros de artistas o libros artísticos. Indudablemente, estas no son las únicas características

posibles, pero si constituyen una ayuda para definir el medio y las maneras en que un libro se distingue de una pintura o escultura.

Suele afirmarse cómo las excepciones prueban la regla: este proverbio se revela verídico también para libros de artistas. Precisamente cuando límites o categorías están determinadas, aparece un libro carente de uno o más de los rasgos arriba citados. Sin embargo, tal libro encaja, sin duda alguna, en una exposición como la presente. En dichos casos, el artista acostumbra eludir deliberadamente o contradecir la norma tradicional para manipular con la índole y definición de la forma «libro». Esta búsqueda, exploración y payasada, o juego de manos, no es mala; es la sangre viva del arte.

En consecuencia, cualquier intento en cuanto a una definición del medio no debería tomarse como un precepto o como una fórmula. Historiadores del arte coinciden única «a posteriori» del hecho, tratando de describir, catalogar y analizar lo que los artistas han producido.

Las obras de arte se mantienen por sí mismas como vigorosas expresiones, con o sin los análisis y categorías a dar por los estudios de historiadores del arte. Los artistas que adoptan este nuevo medio, lo han acometido con tal energía y vitalidad que sus formas son fluidas, experimentales y apasionantes. Su entusiasmo e imaginación ha hecho ardua la tarea de definir el libro de artista, que resulta fascinante, tanto en su lectura como en su delectación.

Barbara Tannenbaum