

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

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

—TESIS DOCTORAL—

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

Barcelona, 1999

5.3.2.- FUTURISMO RUSO

El **Futurismo Ruso** acogía formas futuristas pero repudiaba el encaprichamiento italiano por la vida urbana y mecánica. Los artistas y escritores Rusos en 1912 y 1913 crearon, conscientemente, Libros-Arte de aspecto crudo y primitivo, pero de concepto muy original.

Entre la increíble proliferación de manifestaciones estéticas, políticas y didácticas de las primeras cuatro décadas del siglo XX, en Rusia, artistas como Kasimir Malevich, El Lissitzky, Rodchenko, Mikhail Larionov, Natalia Goncharova y los poetas Vladimir Mayakovsky, Vaseli Kamensky y Alexei Kruchenykh, crearon, diseñaron y produjeron libros como parte de su programa artístico y como artefacto de cambio socialista. Textos que reivindicaron y demostraron un nuevo comportamiento del arte en un nuevo orden social y espiritual. Estos libros y panfletos redefinieron la página impresa y avanzaron el modernismo hacia nuevas áreas con una fresca armonía entre el libro abstracto y moderno que personificaba la visión utópica del Constructivismo, el Suprematismo y el Rayonismo. Manipulaciones funcionales y racionales de formas geométricas abstractas, escritura a máquina, fotografía, *collage*, *fotomontajes*,... eran elementos equiparados al progreso que se transformaron en elementos de diseño en el libro.

En Rusia, antes de la revolución de 1917, hubo una revolución de otra clase. La visita de Marinetti a San Petersburgo

y Moscú en 1914 suscitó la aparición del movimiento CuboFuturista o Transracional, una corriente que tuvo un gran número de escritores adeptos que engendraron un lenguaje poético llamado *zaum*, una palabra del escritor Alexei Kruchenykh, surgida de la combinación el prefijo *Za* —“más allá de”— y el sufijo *um* —“razón”— es decir, más allá de la razón, que es transracional. El término implicaba un sistema de comunicación transracional o transmental. Sugestivo, evocativo y rico en invención poética, *zaum* era esencialmente ininteligible, altamente codificado y un lenguaje personal. Se trataba de una práctica hermética, lingüísticamente difícil y críticamente inaccesible. *Zaum* abarcó una gran audiencia, especialmente entre los poetas, y evolucionó cubriendo las páginas entre apuntes de artistas como Kasimir Malevich y Olga Rozanova (la mayoría publicados entre 1912 y 1914).

Las obras producidas en los primeros años del **Futurismo Ruso** estaban hechas a pequeña escala; algunos eran meros panfletos, de modestas dimensiones, consistiendo en unas cuantas páginas de papel barato grapadas o cosidas toscamente. A menudo se las publicaban ellos mismos, haciendo uso de la tecnología que disponían: litografía, linóleum, estampaciones con patatas o con gomas de borrar, con plantillas, hectografía, manoscibir pequeñas ediciones, acuarelarlas,... Crearon innovadoras tipografías, usando variedad de estilos y tamaños e infligiendo la composición de la página para explotar su potencial espacial¹⁶⁹.

¹⁶⁹ A cerca de las innovaciones tipográficas del movimiento futurista ruso consultar: GRAY, Camila. *The Great Experiment: Russian Art from 1865 to*

Muchos libros futuristas usaban materiales que no pertenecían a la tradición —páginas de papel de empapelar paredes, u otras telas o papeles—. Una de las desafortunadas consecuencias de esta actitud ecléctica ante el material es la imperecibilidad de las obras. Muchos de estos libros son hoy demasiado frágiles para transportarlos, se desmenuzan y se rompen si se tocan¹⁷⁰. Las obras eran intencionadamente efímeras, lo que por otro lado, activó una respuesta o reacción por elaborar producciones de alta calidad impresora por parte de las editoriales.

El deseo de producir obras baratas, con significados variables, en un formato sobre el cual el artista o el escritor tenía total control¹⁷¹, aproxima la actitud de los artistas Futuristas Rusos a las sensibilidades que motivaron la creación de libros de los años 60 y 70. En este sentido, la obra producida por la vanguardia rusa marca uno de los principios del desarrollo de los Libros-Arte del s. XX como forma cuyas bases conceptuales rompen con la producción tradicional del libro. El libro se transforma en una forma de expresión artística en manos de los propios artistas, más que un modo de reproducción limitado por las convenciones.

1930. Londres, 1962. Y, JANECEK, Gerald. *The Look of Russian Literature: Avant-Garde Visual Experiments, 1900-1930*. Princeton, 1984.

¹⁷⁰ Vladimir Markov detalla sobre las nefastas repercusiones en la conservación de los libros futuristas impresos sobre papel de empapelar paredes. MARKOV, Vladimir. *Russian Futurism*. Berkeley, 1969: p. 22.

¹⁷¹ Esta es una de las características que distingue a los artistas rusos de los alemanes o los franceses, los rusos realmente hacían los libros ellos mismos.

Susan Compton, una experta en libros de la vanguardia Rusa, en sus estudios: *The World Backwards: Russian Futurist Books, 1912-1916* y *Russian Avant-Garde Books, 1917-1934*¹⁷², cita, entre otras obras importantes, *Mirskontsa —El mundo al revés—* (1912). Una colaboración entre las litografías de Nataliia Goncharova, de estilo neo-primitivista con una grafía energética, que interactúan con el texto, también litografiado, del poeta Velimir Khlebnikov, un poeta innovador y radical que basa sus exploraciones en el lenguaje como material y como diseño de rima. Sus pensamientos e imágenes se desconectaron de las tradiciones de versificación.

La colaboración de Goncharova con poetas garantizaba a los proyectos una calidad visual ejemplar. Ella y su marido, Mikhail Larionov, fueron dos de los más prominentes pintores rusos del momento. Primero establecieron su reputación bajo una sensibilidad Impresionista y más tarde Goncharova incorporó el neo-primitivismo en todos los aspectos de su obra —pintura, dibujos y libros—, mientras Larionov creó su propio movimiento visual, el Rayonismo, que tenía parecidos formales con el Cubismo y el Futurismo. El ímpetu de tales transformaciones artísticas produjo una nueva visión del libro como expresión artística independiente, en la que no había obstáculos para la integración de la imagen con el lenguaje, experimentos formales e innovaciones artísticas; todas las características esenciales de la temprana vanguardia.

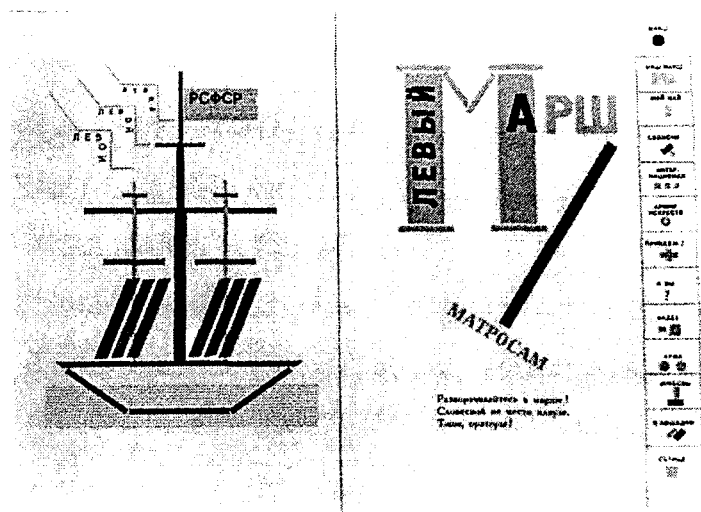
¹⁷² COMPTON, Susan. *The World Backwards: Russian Futurist Books, 1912-1978*. Londres, 1978. *Russian Avant-Garde Books, 1917-1934*. Londres, 1992.

Otra de las obras de Kelbnikov en colaboración con el poeta Aleksei Krucheny y una litografía de Kasimir Malevich, para la portada, y litografías de Olga Rozanova en el interior, que destaca Susan Compton, es *Slovo Kak takavoe —La palabra en sí misma—* (1913). Sus quince páginas reproducen una *Declaración de las palabras en sí mismas (Deklaratsiya slova kak takovogo)*, publicada un año antes. La obra se presentó enunciando dos principios: (1) *“Ha de escribirse y leerse parpadeando los ojos”* y (2) *“Ha de escribirse y leerse con dificultad”*. Seguidos de otros cuatro principios más en los que legitimaban el uso del lenguaje transracional —*zaum*—, ... El contenido de esta obra mostraba ejemplos de estos axiomas, realizados por ellos mismos. Explotaron la combinación del sonido con un atroz tratamiento y desprecio de la poesía lírica.

Una de las obras que ha alcanzado renombre internacional, por la reconceptualización del libro como medio de expresión artística directa y por sus innovaciones tipográficas fue *Dlia golosa —Para la voz—* (1923) (fig. 45), una obra resultado de la colaboración entre El Lissitzky y Mayakovsky. El Lissitzky¹⁷³ desarrolló mecanismos geométricos, de colores rojos y negros, que circulaban y construían el espacio de la página. El libro está estructurado por secciones a las que se accede como las entradas de una agenda de direcciones —a través de pestañas— convirtiéndose en el índice de los poemas. Cada sección está encabezada por imágenes de El Lissitzky en las que los recursos gráficos y visuales sirven de guía a los revolucionarios poemas de Mayakovsky, creando formas de objetos reconocibles. Este

¹⁷³ Ver el estudio de DEBAUT, Jan y Mariëlle Soons. *El Lissitzky, 1890-1941: Architect, Painter, Typographer*. Nueva York, 1990.

tratamiento visual de los textos de Mayakovsky resultó en una obra integral y completa, en la que cada elemento es conscientemente parte del todo y funciona en relación a los parámetros de la forma del libro.



45. El Lissitzky y Mayakovsky, *Dlia golosa* (1923).

En obras como *Zapiski rezhissera – Apuntes de un poeta*— (1928), El Lissitzky contribuyó con un uso muy creativo de la fotografía, manipulando y superimpresionando los negativos. Estos experimentos fotográficos rivalizaban con los que en ese momento estaba desarrollando Rodchenko en obras como *Syphilis – Sífilis*— (1926). La fotografía era, en palabras de Rodchenko “el nuevo y perfecto medio para describir el mundo contemporáneo de la ciencia del hombre, la tecnología y la vida diaria”. También era “un medio excelente e indispensable de propaganda”, razón por la cual la revista fotográfica empezó a ser contemplada como un arma de lo más potente, en un período caracterizado por una lucha política. La vanguardia progresista de

tendencias izquierdistas no tuvo el monopolio sobre la nueva tipografía, que un diseñador contemporáneo describió como “*un medio de comunicación altamente eficaz*”, que, en las manos del fascismo y de las plutocracias “*estaba siendo empleado para difundir mentiras*”. Sin embargo, había profundas diferencias en el enfoque del diseño, relacionadas directamente con las respectivas proclividades políticas.

El que cierra el círculo Futurista Ruso es Iliá Zdanévitch (1894-1975), conocido como Iliázd¹⁷⁴. El escritor Georgiano nacido en Tiflis, introdujo en París sus ideas Constructivistas sobre tipografía a través de los libros publicados bajo su propia imprenta, Le Degré 41.

Una de las obras maestras Dadaísta/Futurista que Iliázd diseñó, escribió y publicó fue *lidantYU fAram –Le Dentu le Phare–* (1923) (fig 46), un recorrido teatral que encarna y unifica el uso de su tipografía rítmica y expresiva, basada en el lenguaje transracional –*zaum*–. Esta obra ha de entenderse como muestra excepcional de descubrimientos tipográficos que alcanzan cotas sin precedentes. *lidantYU fAram* fue el quinto de una serie de textos de dramática agitación visual. Tipográficamente, cada uno de los cinco libros tenía un tratamiento específico. Los cuatro primeros fueron estampados en Tiflis (Georgia) entre 1916 y 1919, pero Iliázd editó *lidantYU fAram* cuando llegó a París en 1922, en un contexto en el que se estaban produciendo las primeras incursiones surrealistas que

¹⁷⁴ De entre la multitud de monografías realizadas sobre Iliázd destacaremos la realizada por ISEELBACHER, Audrey con motivo de la exposición, bajo el mismo nombre, en el Museum of Modern Art de Nueva York, *Iliázd and the illustrated book*. Nueva York, 1987.

pronto relegarían a un segundo plano al **Futurismo**. Todas sus obras estaban escritas en ese particular y exquisito lenguaje inventado —*zauм*—, pero *lidantYU fAram*, en cuanto a invención y complejidad, superó las obras anteriores de Iliazd. Esta obra representa la síntesis y el punto culminante de todos sus experimentos formales. Gran variedad de cuerpos de letras, tipografías muy heterogéneas y de estilos contrastados, composiciones extremadamente novedosas, raramente respetando la linealidad y regularidad de la página impulsando el efecto comunicativo de la tipografía hasta extremos incalculables en el año de su edición.



46. Iliazd, *lidantYU fAram* (1923).

Uno de los referentes inmediatos de *lidantYU fAram*, es la obra del poeta ruso Vasily Kamensky *Tango s korovami – Tango con las vacas*— (1914) con la que inauguró sus *Poemas Ferro-Concretos*. Las páginas contienen diagramas, están divididas en áreas desiguales por los “versos”, columnas de palabras, letras,

números, símbolos, signos de puntuación, variando el tamaño,... Aparecen comentarios adicionales en la parte superior e inferior de la estructura principal, pero según Stephen Bury en su ensayo "Futurist books":

*"[Pero] entre los elementos existe cierta continuidad, la de las repeticiones y resonancias y el lector ha de deambular por el texto, como si el poema fuera una ciudad y el lector un turista"*¹⁷⁵.

Iliadz produjo numerosos Libros-Arte junto a artistas como Francis Picabia, Tristan Tzara, Max Ernst, Joan Miró y Picasso, en los que (coincidiendo con su llegada a París en 1920) deja de influir tan directamente en su concepción y adopta un principio de depuración tipográfica inesperada después de *lidant YU fAram*.

De la labor conjunta entre Iliadz y Picasso destacan obras como *La Maigre* (1952) con texto de Adrian Monluc, una salvaje sátira de 1630 sobre una mujer extremadamente delgada que alardea de su belleza y virtud. Como muchos de los libros de Iliadz éste también muestra una gran ingenuidad en la disposición tipográfica. Las imágenes de Picasso representan a la flaca mujer en diferentes posturas. Y, también destaca, *Chevaux de minuit* (1956) con texto de Roch Grey. En ambos, Iliadz tomó partido en su configuración y estructura, por ejemplo en *Chevaux de minuit* el libro se dividió en diecisiete unidades, compuestas cada una por tres o cuatro páginas. Las unidades de cuatro hojas sólo contienen los poemas de 1936 de Grey que hacen una nostálgica

¹⁷⁵ BURY, Stephen. "Futurist books", en *Artists' Books. The Book as a Work of Art, 1963-1995*. Hants, 1995: p.15.

evocación a tiempos pasados: la primera y la última cara están en blanco y el texto ocupa las seis caras interiores. Las unidades de tres hojas están compuestas a modo de trípticos: el verso de las páginas está en blanco y en el recto están las doce puntas secas con algunas líneas de texto. Este diseño concede al libro un gran encanto y coherencia.

Las aportaciones más radicales de Iliazd se hallan en uno de sus libros más ambiciosos, *65 Maximiliana, ou l'exercice illégal de l'astronomie* (1964), escrito e ilustrado (en el sentido más amplio de ambos conceptos) por Max Ernst¹⁷⁶.

El último libro editado por Iliazd fue *Le Courtisan grotesque* (1974) de Adrian Monluc y Joan Miró¹⁷⁷, un libro en el que el texto se extendía horizontal y verticalmente. Quince aguafuertes y aguatinas policromas, con gran variedad de texturas y tonos, del más puro estilo mironiano. Pero, su primer libro juntos fue *Poésie de mots inconnus* (1949), en él Iliazd critica a los poetas que, siguiendo a Isidore Isou, "se hacen llamar letristas"¹⁷⁸ y que los considera meros imitadores de la poesía sonora de los años veinte.

En conjunto Iliazd ha sido uno de los grandes en esta modalidad artística. Muy apropiadas son las palabras de Johanna

¹⁷⁶ Sobre las características tipográficas de *65 Maximiliana, ou l'exercice illégal de l'astronomie* ver capítulo 3.2.1.- TEXTOS INVENTADOS, y a cerca de otros libros de Max Ernst ver el apartado 5.7.- SURREALISMO.

¹⁷⁷ Los Libros-Arte de Miró se tratarán en el apartado siguiente al referirnos al editor PAB y en el apartado 5.7.- SURREALISMO.

¹⁷⁸ El tratamiento específico de los Libros-Arte del movimiento Letrista se tratarán en el apartado 6.1.3.- LETRISMO.

Drucker sobre sus últimos trabajos: *"Aseguró al libro un estatus de objeto en el s. XX... Reconoció el potencial de la página como escena de un drama teatral, letras vivientes como personajes hábiles de antiguos inimaginables, de generaciones anteriores de estampadores..."*¹⁷⁹.

¹⁷⁹ DRUCKER, Johanna. *Iliad: A Sketch for the life of the artist*. Manuscrito no publicado, citado por SACKENREN, Ruth. "The Avant-Garde Book: Precursor of Concret and Visual Poetry and The Artists' Book", *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*. Verano 1986: p 60-77.

5.4.- DADAÍSMO

Después de la tragedia de la I Guerra Mundial, surge el **Dadaísmo** en oposición a un mundo que sufría las consecuencias bélicas, adoptando una actitud artística que se caracterizaba por su radicalidad y el intento de fusionar arte y vida.

La Guerra provocó la inmigración de gran cantidad de artistas a Suiza, y fue en Zurich, alrededor de 1916, en torno al Cabaret Voltaire y a la figura del poeta Tristan Tzara donde empezaron a forjarse los fundamentos dadaístas, es decir, la defensa del anti-arte, una respuesta nihilista a los valores de la sociedad establecida, la confusión, la sorpresa, escándalo, virulencia y absurdo, como base de un movimiento de vanguardia que, una vez más, escogería una publicación como medio de expresión propio, el almanaque *Cabaret Voltaire, colección literaria y artística* (1916), creado por Tristan Tzara¹⁸⁰ y en el que colaboraron artistas tan diferentes como Apollinaire, Blaise Cendrars, Kandinsky, Picasso,... El único número de *Cabaret Voltaire* fue un signo de la futura florecencia de publicaciones efímeras de características muy similares.

En 1917 aparece la revista del grupo, *Dadá* (1917-1921), como plataforma difusora de espíritu del movimiento. Cumplía los

¹⁸⁰ La totalidad de su obra está recopilada en seis volúmenes editados por BÉHAR, Henri. Tristan Tzara, *Tzara: Oeuvres complètes*. París, 1975-1991. Y, una sinopsis de su ideología y de la del grupo en general la hallamos en, TZARA, Tristan. *Siete Manifiestos Dada. Algunos dibujos de Picabia*. Barcelona, 1972.

propósitos políticos y artísticos del grupo, y dejaba importantes y permanentes influencias. A partir del tercer número (1918) Tzara asume la dirección y con ello los aspectos visuales, propiamente dichos, adquirirán toda la importancia de una de las más célebres revistas dadaístas: deconstrucciones de palabras, yuxtaposiciones de formas, tipografías fantasiosas, papeles de diferentes colores, cambios de formatos en cada número,... en definitiva, una libertad y espontaneidad total de invención. Una de sus mayores contribuciones al dominio de las revistas fue la aplicación del *collage* y el *fotomontaje*, usando las secuencias fotográficas como prototipo del fotoperiodismo de la revista. La experimentación con combinaciones de tipo y fotografías tuvo su prolongación en La Bauhaus y fue popularizado por John Heartfield. En ese tercer número de la revista se publicó el *Manifiesto Dadá*, en él Tristan Tzara subraya con más vehemencia que nunca las voluntades del **Dadaísmo** y proclama el movimiento de anti-artístico, y el azar, las acciones provocativas, la ironía y las excentricidades tipográficas, el vocabulario siempre inesperado, lenguaje desarticulado, etc. como ingredientes principales de las creaciones dadaístas y con la intención de revolucionar la óptica y afectar al lector. De este manifiesto se desprende una verdadera fuerza insolente y voluntariamente contradictorio, humorístico y ardiente, con una dosis de broma aparente y en el fondo bastante fervor, dominador y desesperado. Pulveriza a los esteticistas y a los críticos, rechaza en bloque las escuelas y enseñanzas, el gusto y la elección.

Acabada la Guerra y cuando parecía el declive del **Dadaísmo**, Tzara invita al pintor francés Francis Picabia a Zurich y

crean la revista *391*¹⁸¹. *391* confirmaba su introducción oficial en el universo dadaísta y aportaba nueva energía al Dadaísmo, una revista de gran impacto gráfico, en la que cada cuestión estaba resuelta con un formato diferente. Una revista de profunda rebelión contra el arte bajo el signo de un humor perfectamente cínico y escandaloso. Este número de *391* en Zurich contenía ilustraciones de Jean Arp, un *Petit Manifeste* de Gabrielle Buffet y una enumeración de falsas noticias mezcladas con verdaderas, procedentes de Nueva York, París, Zurich, Barcelona,... Pero el humor del Dadaísmo en Zurich tiende hacia lo absurdo y el delirio.

La publicación que marca el apogeo de dadá en Zurich es *L'Antologie Dada* (1919). En ella se distinguen las influencias de Tzara y de Picabia. La compaginación disparata y transforma, toma fotografías y xilografías utilizando los caracteres más diversos sobre papeles de colores. Las ruedas dentadas de Picabia trituran en sus engranajes las últimas razones del ser del arte. En cuanto a los escritos, sus autores rivalizan entre sí para establecer el automatismo de la creación, para asesinar la lógica, para desafiar el buen sentido. No buscan más que irritar a los expertos en literatura. Se expresan sin ninguna concesión, cada uno a su manera, y consagran la inspiración al estado bruto. *L'Antologie Dada* marcó el final de la actividad dadaísta en Zurich para trasladarse a Berlín, donde una serie de factores propiciaron que en 1919 Raoul Hausmann, Franz Jung, Georges Grosz y

¹⁸¹ En 1915 Picabia publicó el primer número de la revista *291* en Nueva York —en contacto con el Dadaísmo neoyorquino presidido por Marcel Duchamp—, su sucesora, *391*, surgió en Barcelona en 1917, seguida de *391* en Zurich e irregularmente en París aparecieron diecinueve números desde 1919 hasta 1924. Sobre el origen, evolución y características de la revista en sus diferentes sedes se puede ver, SANQUILLET, Michel. *Francis Picabia et 391*. París, 1966.

John Heartfield, entre otros, erigieran la revista *Der Dada* (fig. 47) como portavoz del movimiento, con un tono exhortativo similar a la revista *Dadá* de Zurich. Su medio habitual, y gran aportación al arte contemporáneo, fue el *fotomontaje*: la extracción, manipulación y recomposición de imágenes (letras, cifras, fotografías) procedentes de revistas o diarios. Así, el poema dadaísta —basado en el uso de frases surgidas del azar, fragmentos de conversación y frases hechas fuera de contexto—, se convertía en un medio aleatorio, directo y expresivo. Los tres números de *Der Dada* tienen un temperamento amargo y mórbido, de un realismo horroroso y de un erotismo brutal.



47. Portada de la revista *Der Dada* de Berlín (1919).

Heartfield desarrolló, hasta la saciedad, la práctica del *fotomontaje* para el diario *AIZ* (*Arbeiter Illustrierte Zeitung*). Normalmente yuxtaponía dos realidades para revelar claramente

la ideología o el mensaje, como es el caso de *El espíritu de Ginebra* (1932), a veces recurría a la ironía, como convertir en un error el saludo de Hitler en *Hay muchos errores detrás mío* (1932); o a la paranoia, *Sin miedo —él es vegetariano—* (1938). *AIZ* fue editada para contrarrestar a otras revistas burguesas. Reclamaba la necesidad de llevar el vacío de "*imágenes sobre la vida del proletariado*" en un momento de florecimiento de la revista ilustrada. *AIZ* intentó cubrir ese hueco mediante una apelación directa a las fotografías de sus lectores, y cuyo descubrimiento fue el reclutamiento y adiestramiento de un grupo de "fotógrafos obreros" altamente personalizados. Desde su lanzamiento, y tras su traslado a Checoslovaquia en 1933, desde donde se editó y distribuyó clandestinamente a Alemania hasta la invasión de 1938, el uso de *fotomontaje* no fue como mera ilustración, sino como parte integrante del diseño.

Al margen del círculo berlinés, en Hannover resplandece la figura de Kurt Schwitters que también adoptó el *collage* como método creativo en lo que él denominaba *Merzcollages*, obras hechas de desperdicios recogidos de la calle o en el caso de los soportes bidimensionales *collages* de "desperdicios" visuales preexistentes. En 1920 publicó el Libro-Arte *Die Kathedrale*, en el que adaptó sus *merzcollages* a litografías con transfers de distintos materiales, tamaños,... escritos en diferentes idiomas, etc. Schwitters dirigió y editó, en consonancia al resto de su obra, la revista *Merz* (1923-1932), en unos años en los que el fulgurante dinamismo de dadá había casi desaparecido en Alemania. Con este término, *Merz*, Schwitters aludía a *Konmerz* —comercio—, *Ausmerz* —deshechos—, *Herz* —corazón— y

Schmerz —pena—. La composición de las páginas sigue siendo típicamente dadaísta y desarrolla extensamente las posibilidades del *collage*. Su obra escrita siguió una evolución paralela, sus poemas se convierten en conjuntos de palabras que parecen entrecortadas al azar, con pensamientos e ironías que desconciertan. Los siete primeros números, aparecidos entre enero de 1923 y enero de 1924 forman un conjunto homogéneo tanto por la forma, como por el contenido (textos e ilustraciones de numerosos artistas de la vanguardia internacional). Los números tres y cinco tienen, sin embargo, un estatus particular: vendidos al margen de la suscripción, se trata de carpetas que contienen, la primera, seis litografías “merzadas sobre la piedra” de Schwitters y la segunda, siete litografías de Jean Arp. Los números siguientes pierden su carácter de “plataforma de difusión” de las ideas dadaístas y constructivistas de artistas próximos a Schwitters, y son en mayor medida publicaciones autónomas, que aparecían a intervalos más largos e irregulares.

El Dadaísmo intentó su último impulso cuando, finalizada la Guerra, muchos de los artistas dadá que estaban en Zurich (Tristan Tzara, Francis Picabia, Hans Arp, Max Ernst,...) se trasladaron a París y crearon la revista *Littérature*¹⁸² (1922-1924), dirigida por André Breton y Louis Aragon. *Littérature* había de ser la plataforma de este *revival* dadaísta. Una revista de tendencia revolucionaria pero enmarcada por continuas referencias a la poesía del Conde de Lautréamont, Apollinaire y Mallarmé.

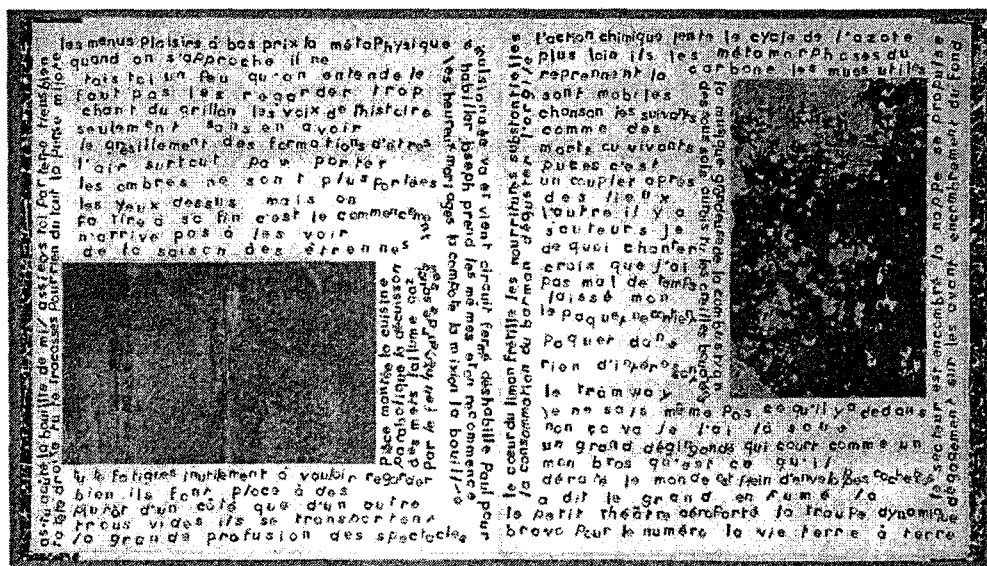
¹⁸² Un minucioso estudio sobre las revistas francesas de este período lo encontramos en CHEVREFILS DESBIOLLES, Yves. “Revue Dadaïstes, Revue Surréalistes”, en *Les Revues d’art à Paris 1905-1940*. París, 1993: p. 71-91.

Ese mismo año Picabia, a su llegada a París, presenta *391* (1919-1924). Con formato de diario, las grandes páginas dispuestas por Picabia permiten una composición de grandes caracteres y blancos aireados alrededor de los textos y de las reproducciones. En abril de 1920, *391* es momentáneamente relegada por dos números de otra revista de Picabia, *Cannibale* (1920), en la que intenta crear una verdadera revista de grupo dadá, pero nunca apareció el tercer número de *Cannibale* y la reemplazó nuevamente el número trece de *391*.

En 1922 Breton iniciaba un nuevo periodo de *Littérature* (1922-1924) que pretendía distanciarse del lastre dadaísta para emprender otro tipo de experimentaciones, englobadas bajo la denominación de *surreales*, que iban más allá de la razón, experimentaban con el inconsciente, la locura, los sueños, las alucinaciones,... La nueva serie de *Littérature* se aleja insensiblemente de dadá y de esta manera el Surrealismo se convirtió en la continuación del **Dadaísmo**.

Pero antes de su extinción, en Francia se editaron fabulosos *Livres d'Artiste*. Uno de los *Livres d'Artiste* que perpetuaron la esencia Dadaísta francesa fue *La Fin du Monde, filmée par l'Ange Notre-Dame* (1919) de Blaise Cendrars y Fernand Léger. En ella se detecta, por un lado, la influencia marinettiana, en su disposición cinemática, y por otro lado, la influencia de la técnica cubista del *pochoir* de Léger. Como el título de la obra indica, Cendrars establece un mundo nuevo y acaba con el viejo. La figura de un ángel se convierte en la de un reportero de este nuevo mundo, a través de una metáfora gráfica en la que las convenciones verbales y de representación espacial

han sido desplazadas y aniquiladas por una apocalíptica narrativa. Las imágenes rivalizan e invaden el texto, toman posesión de las letras a efectos formales, en un espacio dinámico y en libertad, en el que en raras ocasiones la imagen se refiere al texto.



48. Jean Dubuffet, *La Lunette farcie* (1963).

El poeta-editor Pierre André Benoit, conocido como PAB, fue el impulsor de casi quinientos libros¹⁸³ —algunos de los cuales pudimos ver en la exposición que se organizó en la Biblioteca Nacional de Madrid en el año 1996—. En 1963 realizó *La Lunette farcie* con Jean Dubuffet (fig. 48), Ponce litografías en color envueltas por el texto, del mismo Dubuffet, tendenciosamente absurdo. El texto circunda las imágenes, obligando al lector a mover el libro para seguir el sentido del texto. Impreso por el recto y el verso del papel Dubuffet satura el espacio ofreciendo una sensación de *horror vacui*. Otros libros de merecido interés

¹⁸³ Antoine Coron realiza un magnífico compendio de su obra en, *La Fruit donné. Éphémérides de Pierre André Benoit*. París, 1989.

de Dubuffet¹⁸⁴ son *Matière et Mémoire* (1944), *Les murs* (1950), *La Metromanie* (1950) o *Vignettes Lorgnettes* (1962). En todas sus obras se distingue el lenguaje característico de Dubuffet, en el que la evolución no ha representado la pérdida de su propia identidad plástica.

La obra con la que PAB y Picasso¹⁸⁵ iniciaron una prolífica actividad conjunta fue *Picasso derrière la masque* (1957), catorce meses después, en mayo de 1958, PAB editó *La rose et le chien*, en el que el diseño completo del libro fue depositado en manos de Picasso, que explotó todas las posibilidades de los poemas de Tristan Tzara, distribuyéndolos en páginas giratorias. En ese mismo año publicaron dos obras más, el poema de Benoit *Pierres*, para el que Picasso creó un ingenioso autorretrato de una cara con dos narices y un solo ojo; y *L'escalier de Flore* de René Char. Destacaremos, por último, la minúscula obra *Température* (1960), solamente mide 210x40 mm. Puntas secas de Picasso sobre celuloide del mismo tamaño que el papel, con texto o aforismos, por su inevitable brevedad, de Jacqueline Roque. Benoit distribuyó el texto en cuatro páginas, añadiendo dos páginas preliminares y dos para el colofón. Los grabados de Picasso ocupan, uno la cubierta frontal, otro con el texto y el último la cubierta trasera. M^a Rosa Vives en su artículo "Remarques sobre els llibres d'artista"¹⁸⁶ destaca la preferencia de PAB por la utilización de matrices alternativas a las tradicionales para los

¹⁸⁴ Ver WEBEL, Sophie. *L'Oeuvre Gravé et les livres illustrés par Jean Dubuffet. Catalogue raisonné*. París, 1991.

¹⁸⁵ A cerca de la obra realizada en común ver: BENOIT, Pierre André. *Les livres de Picasso réalisés par PAB*. Alés, 1966. Y, CORON, Antoine. *Picasso&P.A. Benoit, 1956-1967: Livres en jeu*. Alés, 1991.

¹⁸⁶ VIVES, Rosa. "Remarques sobre els llibres d'artista", *Serra d'Or*, nº 44. Diciembre 1996: p. 53-56.

grabados de sus ediciones —así como en general, en estas obras se han utilizado procedimientos experimentales o menos usuales—. Como el, ya mencionado, celuloide para realizar puntas secas sustituyendo el clásico metal o el cartón para la técnica de la *cartalégraphie*, una técnica que consiste en recortar y entintar siluetas de cartón y estamparlas directamente sobre el papel.

Joan Miró y PAB publicaron una veintena de libros entre 1953 y 1985¹⁸⁷. Sus ediciones conjuntas destacan por ser de tamaño muy pequeño, pocas páginas y tirajes reducidos, acorde con una delicada y meticulosa ejecución. Pero lo que técnicamente caracterizó la obra de Miró con PAB fue, como en el caso de *Température* con Picasso, el uso de la punta seca sobre celuloide. Miró se sintió atraído por este poco ortodoxo soporte, como él mismo comenta en una carta a PAB: “...este material, celuloide, tiene enormes posibilidades que deberían ser explotadas”¹⁸⁸. PAB enviaba las planchas a los artistas, en vez de incitarlos a hacer un libro. A menudo añadía poemas a los grabados pero también mezclaba un pequeño texto en las planchas. Mientras que el cartón lo hizo servir en una técnica muy simple: la *cartalégraphie* que PAB había desarrollado y puesto a punto en el libro *Dans vos Jardins* hecho con Braque. La *cartalégraphie* consiste en estampar una pieza de cartón entintada directamente sobre el papel. Además, la estrecha amistad que unía a Miró y a PAB permitió que el editor le concediera a Miró total libertad para hacer lo que quisiera en sus libros, sin limitaciones impuestas, lo que le permitió trabajar con este nuevo soporte (celuloide) intercalándolo con linóleum, *cartalégraphie*,

¹⁸⁷ Sobre esta labor conjunta consultar la obra de CORON, Antoine. *Miró au Musée P.A.B., 1953-1985*. Alés, 1990.

contrapruebas,... Algunas de las obras de Miró más características de este período con PAB son: *De Moment en Moment* (1957) con René Char, *Ah! Nulle Épreuve* (1958), *Pour* (1971), *Cartalégraphie* (1985),...

No concluiremos este apartado sin antes deternernos en una de las figuras que presintió, preparó y animó la explosión del **Dadaísmo**; al mismo tiempo que insertó en él elementos y tendencias ausentes en los representantes ortodoxos del movimiento. Nos referimos a Marcel Duchamp (1887-1968). Citando al propio Duchamp recogemos su postura frente al Dadaísmo:

"En tanto que dadá negaba y, por el hecho mismo de negar, se convertía en la cola de aquello mismo que negaba, Picabia y yo queríamos abrir un corredor de humor que no tardaría en desembocar en el onirismo y, en consecuencia, en el surrealismo [...] Por ejemplo, mi idea de la unidad métrica de longitud caprichosa. En lugar de un hilo yo hubiera podido escoger un metro de palo y romperlo en dos: eso hubiera sido dadá".

Pero, de la multitud de aspectos desde los que se ha estudiado la obra de Duchamp, nos referiremos exclusivamente a aquél que concierne a los Libros-Arte. Duchamp inaugura el concepto de Libro-Objeto con su *Boîte verte* o *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1934), una caja con 94 reproducciones en colotipia de notas, apuntes y estudios preliminares, hechos entre 1911 y 1915, a cerca de su obra homónima *La Mariée mise à nu par ses Célibataires même* más

¹⁸⁸ Carta de Joan Miró a Pierre André Benoit, 9 de febrero de 1957.

conocida como el *Gran Vidrio* (1915-1923), una de las obras más herméticas de nuestro siglo. La clave que nos da el autor en la *Boîte verte* para interpretarla es una clave incompleta, como el *Gran Vidrio* mismo. Las notas son, a su manera, otro rompecabezas, signos dispersos que debemos reagrupar y descifrar. Es como un depósito de ideas y sugerencias que confieren algunos significados inequívocos al *Gran Vidrio*¹⁸⁹. La concepción de la *Boîte verte* es, en su conjunto, un catálogo “ad hoc”, una suerte de guía o un manual para la visión del *Gran Vidrio*. Estas reflexiones de Duchamp nos muestran el valor que él mismo dio a la *Boîte verte*:

“Nunca llegué a terminar el Grand Verre, porque después de trabajar en él durante ocho años, estaba cansado. Es posible que subconscientemente nunca hubiera tenido la intención de terminarlo, pues la palabra ‘terminar’ sugiere una aceptación de los métodos tradicionales y de todo el jaleo que los acompaña. Inicialmente había pensado terminar el Gran Vidrio con un catálogo como la Boîte Verte —con la salvedad, desde luego, de que la Boîte Verte es una realización muy incompleta de lo que había querido. Sólo presenta notas preliminares para el Grand Verre y no en la forma final, que yo había concebido como algo al estilo de un catálogo Sears Roebuck, que acompañara al vidrio y tuviera al menos tanta importancia como el material visual”¹⁹⁰.

¹⁸⁹ En algunos estudios se ha señalado, a este respecto, la similitud entre “verte” (verde) y “verre” (vidrio).

¹⁹⁰ KUH, Katherine. “Marcel Duchamp”, en *The Artists’ Voice*. Nueva York, 1962: p.81-83.

"Doce años después de acabar, o más bien de abandonar mi vidiro, encontré garabateados al azar sobre un centenar de papelitos, mis notas de trabajo. Quise restituirlas tan exactamente como fuese posible. Por tanto, hice litografiar todos aquellos pensamientos con la misma tinta que los originales. Para encontrar papeles de una calidad absolutamente idética tuve que escudriñar por los rincones más inverosímiles de París. A continuación tuve que recortar trescientos ejemplares de cada lito, con la ayuda de patrones de zinc que había recortado siguiendo el contorno de los papeles originales. Fue un trabajo enorme e incluso tuve que contratar a mi portera..."¹⁹¹.

"Pensé que podría reunir en un álbum, como en el catálogo de Saint Étienne, cálculos, reflexiones sin relación entre sí. A veces son trozos de papel rasgados... quería que este álbum acompañase al Verre, y que pudiese ser consultado para ver el Verre, porque, en mi opinión, el Verre no tenía que mirarse en el sentido estético de la palabra. Había que consultar el libro y verlo conjuntamente. La conjunción de ambas cosas le quitaba todo aquel aspecto retiniano que no me gusta nada. Era muy lógico"¹⁹².

Los 94 facsímiles que conformaban la *Boîte verte* estaban contenidos en una caja de cartón de cubiertas verdes. Se realizó una edición corriente de 300 ejemplares numerados y firmados, y

¹⁹¹ SANUIJULLET, Michel. "Dans l'atelier de Marcel Duchamp", *Les Nouvelles Littéraires*, nº 1424. Diciembre 1954: p. 133.

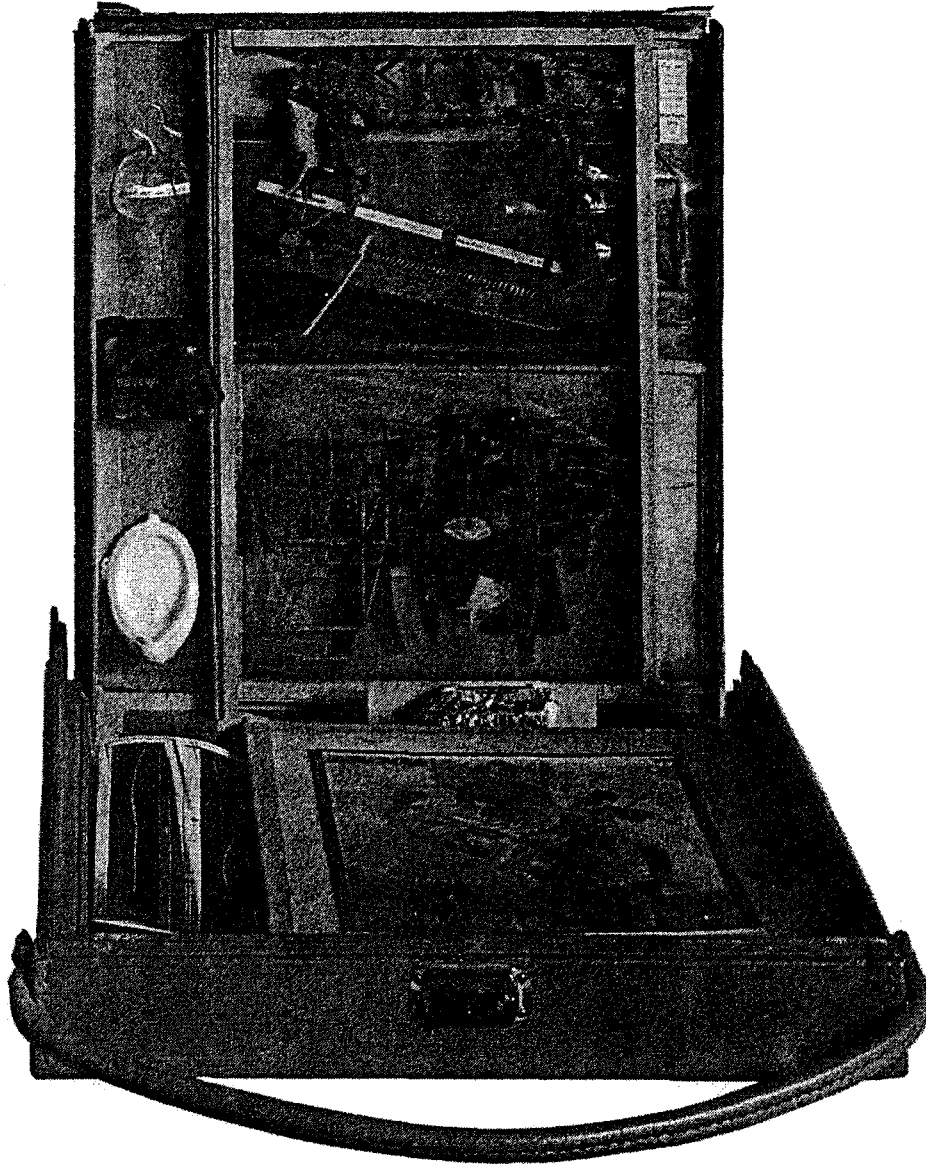
¹⁹² CABANNE, Pierre. *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Barcelona, 1972 (Edición francesa, *Entretiens avec Marcel Duchamp*. París, 1967).

una *édition de luxe* de 20 ejemplares igualmente numerados y firmados. Los facsímiles reproducían exactamente los originales: el papel, el color de la tinta, formato. De esta manera Duchamp enturbió los límites entre el objeto de arte único o la obra de arte única y el múltiple, entre el original y la reproducción mecánica, y creó un número transitorio de pasos que eran difíciles de definir y distinguir. Como nos propone Dalia Judovitz “ *El concepto de reproducción mecánica se convierte en Duchamp en una nueva manera de pensar sobre arte, una que se toma el “objeto” como una serie de “impresiones”, o múltiples, en vez de redefinir la relación conceptual entre arte y no-arte*”¹⁹³. La *Boîte verte* se convierte en una alternativa muy sofisticada y aleatoria al libro encuadernado y requiere un determinado orden de “lectura” en tanto que libro y objeto simultáneamente.

La emblemática *Boîte verte* fue precedida por otra caja, la *Boîte de 1914* (1914), hicieron 3 ejemplares que contenían 16 notas manuscritas y un dibujo. Y fue sucedida por un ambicioso proyecto la *Boîte-en-valise*. Durante 1935 y 1940 trabajó en sus cajas, *boîtes* o “museos portátiles”. Realizó 20 *Boîtes-en-valise*; la primera, *de ou Marcel Duchamp ou Rrose Sélavy*¹⁹⁴ (fig. 49), está firmada y fechada en 1941, y ocho años después, en 1949, firmó la última. Pero, la totalidad de las *boîtes* es de 24, porque entre 1941 y 1943 añadió cuatro *hors-série*.

¹⁹³ JUDOVITZ, Dalia. *Unpacking Duchamp: art in transit*. Berkeley, Los Angeles, Londres, 1995: p. 135-156.

¹⁹⁴ Rrose Sélavy es un alter ego que Duchamp empezó a usar en 1920, y también es el nombre que dio a su propia editorial.



49. Marcel Duchamp, *Boîte-en-valise, ou Marcel Duchamp ou Rose Sélavy* (1941).

Se trata de maletas portátiles o *valises* que contienen reproducciones de sus obras más significativas, incluyendo réplicas en miniatura de algunos de sus *ready-mades*. El conjunto de las *Boîte-en-valise* conforman el catálogo razonado de su obra en un formato portátil muy singular, empaquetado. Pero, no son

sólo un epitome de su obra en miniatura, sino que son una síntesis de sus principios y sus razonamientos, como por ejemplo, subrayar la inaccesibilidad de las obras originales, al reproducir sus *ready-mades*.

“Otra nueva forma de expresión. En lugar de pintar algo, se trataba de reproducir esos cuadros que tanto me gustaban en miniatura y a un volumen muy reducido. No sabía cómo hacerlo. Pensé en un libro, pero no me gustaba la idea. Entonces se me ocurrió la idea de la caja en donde todas mis obras se hallarían recogidas como en un museo portátil, y eso explica que lo instalara en una maleta”¹⁹⁵.

Una maleta que simula las horizontales y verticales de una habitación o una sala, a perfecta escala. Aunque la construcción de las cajas era estándar, en sus dimensiones y materiales, cada una de ellas fue realizada individualmente y contenía 69 ítems y un original de Duchamp. Numeradas, firmadas y con el nombre del propietario a la que estaba dedicada. A diferencia de la *Boîte de 1914* y la *Boîte verte*, que tienen una naturaleza abierta y documental, o bien “asisten” a una información gráfica paralela (el *Gran Vidrio*), la *Boîte-en-valise* se conceptúa como un espacio autónomo y cerrado, potenciando las cualidades objetuales de una secuencia visual.

En el año 1967 editó 150 ejemplares de su última caja, *À l’Infinitif* también conocida como la *Boîte blanche*. Contenía la reproducción facsímil de 79 notas, nuevamente, sobre el *Gran Vidrio*. Reflexiones minuciosamente técnicas sobre el color, la

¹⁹⁵ DUCHAMP, Marcel. *Escritos. Duchamp du Signe*. Barcelona, 1978: p. 160-161 (Edición francesa, *Marcel du Signe. Écrits*. París, 1975: p.184).

perspectiva y la cuarta dimensión, de la articulación de los conceptos de *aparición* y *apariencia*. *"Todas las notas también tenían un carácter casi común: siempre las escribí en el infinitivo. À l'Infinitif, en francés, significa hacer cosas, en última instancia hacer lo que, desde luego nunca hice"*¹⁹⁶.

Así pues, las *Boîtes*–Libro-Objeto, representan una retrospectiva en miniatura de la obra de Duchamp y significan un pivote para el arte de nuestro siglo. Su influencia resuena en todo el Arte Conceptual y posmoderno, en los Libros-Objeto producidos por artistas tan diversos como Ed Ruscha, John Cage o Yoko Ono.

La importancia de Duchamp para el arte del s. XX ha sido capital o para decirlo con palabras de Gloria Moure: *"Duchamp es una de esas figuras que dividen el tiempo en un antes y un después; son muchos los artistas que han dejado una impronta influyente en el arte contemporáneo, pero Duchamp ha abierto y despejado caminos que no serían transitables sin él; que apenas empiezan a serlo ahora"*¹⁹⁷.

Los postulados del **Dadaísmo** se abandonaron temporalmente por unas décadas, ya que en los años sesenta, dadá sería objeto de análisis revisionistas por parte de los nuevos movimientos de vanguardia, originando una estética llamada 'neodadaísta' que compartirían muchos de los grupos vanguardistas de esa década.

¹⁹⁶ En SIEGEL, Jeanne. "Some Thoughts of Marcel Duchamp", *Arts Magazine*, vol. 43, nº 3. Diciembre 1968-Enero 1969.

¹⁹⁷ MOURE, Gloria. *Marcel Duchamp*. Barcelona, 1988: sin paginar.

5.5.- ULTRAÍSMO

Este movimiento fundado en 1918 se desarrolló plenamente durante los años finales de esa década y los primeros de la siguiente, para empezar a declinar en 1923, y prácticamente desaparecer dos años más tarde¹⁹⁸. Entre 1918 y 1925, Madrid, Sevilla, Bilbao, La Coruña, Lugo y otras ciudades españolas, fueron los escenarios en que, primero en el terreno literario, en el que la chispa la prendió el chileno Vicente Huidobro, y luego en el de las artes plásticas, los ultraístas propusieron una nueva estética, construida basándose en retazos del Cubismo literario, Futurismo, Creacionismo, Expresionismo y Dadaísmo, pero que terminó poseyendo un cierto grado de originalidad, cifrable en el papel concebido a la metáfora.

El aporte poético extranjero es importante para comprender la gestación del **Ultraísmo**, influencias recibidas por los libros y las revistas. La huella más importante es la de la poesía Cubista: Apollinaire, Blaise Cendrars, Pierre Albert-Birot,... El Futurismo fue otro de los ingredientes básicos del cóctel ultraísta, sin olvidar una impronta marinettiniana fácilmente detectable en los primeros poemas publicados por en la revista ultraísta *Grecia*.

¹⁹⁸ Textos panorámicos y relevantes sobre el **Ultraísmo** son los de BERNAL, José Luis. *El Ultraísmo, ¿historia de un fracaso?*. Cáceres, 1988, y "Los Frutos de la Vanguardia Histórica", en *Voces de vanguardia*. La Coruña, 1995. Junto con el de VIDELA, Gloria. *El Ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*. Madrid, 1963.

Antes de la aparición en escena de los Ultraístas, el único escritor español cuyos planteamientos se encontraban próximos a los de la vanguardia europea coetánea, era Ramón Gómez de la Serna, que pasó parte de su adolescencia en París. En 1909 había traducido *Prometeo*, revista modernista en cuyos sumarios comparecieron muchos nombres franceses “decadentes y malditos”, el manifiesto de Marinetti,... Al año siguiente había reincidido con una “Proclama futurista a los españoles”, especialmente escrita para la revista por el líder futurista italiano, y precedida por una nota de tono similar de Gómez de la Serna, firmada con su habitual seudónimo Tristán. En su propia producción como creador asumió no pocas de las enseñanzas del Cubismo, movimiento que conocía en directo, y al cual apoyó.

Pero, el fundador del **Ultraísmo** fue Rafael Casinos Asséns, procedente del modernismo, cuya máxima influencia fue la del poeta chileno Vicente Huidobro durante su estancia en Madrid en 1918. En esta visita Huidobro entró en contacto con los futuros ultraístas. Les mostró sus tentativas vanguardistas en cuatro libros. Dos de ellos escritos en francés —*Tour Eiffel* y *Hallali*— que Rafael Casinos tradujo al castellano en la revista ultraísta *Cervantes*; y dos en castellano —*Ecuatorial* y *Poemas árticos*—. La mayor parte de las imágenes del **Ultraísmo** proceden directamente de esos cuatro libros huidobrianos.

La exploración de los artistas ultraístas en los Libros-Arte se centra casi exclusivamente en el campo de las revistas, de las que no resulta difícil trazar paralelismos entre el trabajo de los poetas que a menudo realizaron calligramas y “palabras en

libertad", y el de los pintores, nutridos ellos también de Cubismo, Futurismo y Expresionismo. Éstos, contribuyeron asiduamente, con sus dibujos, y sobre todo con sus xilografías, a las revistas del movimiento, algunas de las cuales, como *Reflector*, *Ultra* o *Alfar*, constituyen admirables ejemplos de diálogo entre las artes. Junto a españoles como Salvador Dalí, Francisco Bores,... participaron en la aventura artística ultraísta los "simultaneístas" franceses Robert y Sonia Delaunay¹⁹⁹, el uruguayo Rafael Barradas con su "vibracionismo", y dentro de una estética similar laboraban entonces, más por libre, Joaquín Torres-García y el "planista" Celso Lagar entre otros.

Por otra parte, Guillermo de la Torre se ocupó de la difusión fuera de nuestras fronteras de la labor ultraísta al estar en contacto con Picabia y su *391*, con Tzara en *Manomètre* y *Promenoir*,...

Uno de los laboratorios donde se fraguó el **Ultraísmo** fue la revista cervantista *Los Quijotes* (1915-1918), una iniciativa de Emilio G. Linera, un impresor anarquista madrileño. A partir de finales de su primer año Rafael Casinos asumió su dirección. En las páginas de los 88 números que llegó a alcanzar la publicación, puede rastrearse el matiz post-modernista de su prehistoria.

¹⁹⁹ Juan Manuel Bonet en su ensayo "Baedeker Del Ultraísmo" en el catálogo de la exposición *El Ultraísmo y las artes plásticas*. Valencia, 1996: p. 36; especifica que Sonia y Robert Delaunay se declaraban "partidarios de un arte que designaban como 'simultaneísmo' y en el que sobre la base de las geometrías cubistas, y de un sentimiento muy novedoso del color, desarrollaban una visión dinámica, que no podía no tentar a pintores más jóvenes (refiriéndose a los jóvenes ultraístas), y a unos poetas que tanto en lo temático como en lo formal se habían de sentir afines a aquel proyecto", cfr. nota 152.

Otra de las plataformas con que contó en un principio Casinos fue la revista *Grecia*, fundada en Sevilla en octubre de 1918. El propio nombre de la publicación, al igual que sucede con *Los Quijotes*, y su ornamentación inspirada en la Hélade clásica, nos indica que en su origen no se trató de una publicación de vanguardia, sino que la vanguardia —poemas de Huidobro y de los ultraístas, ilustraciones de Barradas, Norah Borges, Sonia Delaunay o Francisco Mateos— fue infiltrándose poco a poco. *Grecia* terminó con el año 1920. Su número 50 y último incluía como suplemento el “Manifiesto ultraísta vertical” de Guillermo de la Torre, texto que reúne su afán integrador de todas las novedades vanguardistas.

Gracias a su profeta Casinos, otra de las revistas con las que los ultraístas pronto pudieron contar, y que tenía un nombre relativamente similar a *Los Quijotes*, fue *Cervantes*, fundada en 1916 y regentada por un comité de redacción capitaneado por Casinos. En cuanto a la presencia foránea, hay una especialmente importante, y a la vez paradójica, ya que no se respetó el juego de los blancos que constituye la esencia misma del original: la traducción a nuestro idioma, a cargo de Casinos, del poema *Un Coup de dés* de Mallarmé (noviembre de 1919). También debe reseñarse la presencia de algunos expresionistas alemanes, de la mano de Borges y la de algunos dadaístas franceses, de la de Lasso de la Vega. Gráficamente, *Cervantes* fue una publicación muy poco atractiva, sin ilustración alguna, y cuya falta de frescura tipográfica sólo fue rota en contadas ocasiones por pálidos caligramas.

Otras de las revistas ultraístas son *Cosmópolis* (1919-1922), *Ultra* de Oviedo (1919-1920), *Perseo* (1919), *Alfar* (1922-1925), *Tableros* (1921-1922) y *Horizonte* (1922-1923). Pero, ninguna de ellas alcanzó el éxito y la difusión de *Ultra* de Madrid (1921-1922) (fig. 50) que fue la gran revista del movimiento²⁰⁰. Regida "por un comité directivo anónimo", según reza una nota en su primer número —alcanzará los 24—. La parte gráfica de la revista contó con la eficacísima colaboración de Barradas, Norah Borges, Paszkiewicz y sobre todo Wladyslaw Jahl, autor de sus mejores cubiertas, entre las que destaca la del nº22, realizada con la técnica de *pochoir* —clara influencia de la obra de Sonia Dealunay y Blaise Cendrars—.



50. Portada de la revista *Ultra* de Madrid (1921-1922).

Uno de los rasgos provocadores y singulares de *Ultra* fueron sus breves declaraciones anónimas. "*ULTRA es el reflector estético del bolcheviquismo*". "*Leed ULTRA, el mejor ventilador*

²⁰⁰ La editorial Visor de Madrid las reeditó facsimilarmente en 1993, con

atmosférico de nuestro verano tropical". "Los poemas ultraístas son los arcos voltaicos que alumbran la noche de las calles". En otras ocasiones, contienen esbozos de teoría. "Los ultraístas, que reunimos las promiscuaciones de catálogos, sólo otorgamos nuestra amistad, entre la fauna circundante, a los humoristas e individualistas". "Los poemas ultraístas se confeccionan arrojando el azar sobre la plenitud cósmica". Sentencias de esta magnitud sitúan esta publicación entre las propuestas vanguardistas más reivindicativas, a la manera de las revistas futuristas o dadaístas coetáneas²⁰¹.

prólogos de José María Barrera y José Antonio Sarmienta.

²⁰¹ Durante estas primeras décadas del s. XX, en España aparecieron muchas otras revistas con este carácter combativo. Como complemento a este apartado sugerimos consultar el catálogo de la exposición realizada en el Centro de Arte Reina Sofía, *Arte Moderno y Revistas Españolas. 1898-1936*. Madrid, 1997.

5.6.- DE STIJL Y LA BAUHAUS

Theo van Doesburg fundó en 1917 en Leiden (Holanda) la revista *De Stijl*, en torno a ella se reunieron un grupo de artistas (Piet Mondrian, G. Vantongerloo,...) y arquitectos (Jan Wils, P. Oud, Robert Van't Hoff,...) que dieron vida al movimiento **De Stijl** o **Neoplasticismo**²⁰². Ante la irracionalidad proclamada por dadá, **De Stijl** exaltaba todo lo contrario: la racionalidad. Su finalidad era asumir una unidad indisociable de las artes, y la arquitectura era la disciplina que transmitía esta unión.

La revista *De Stijl* (1917-1931) (fig. 51), de tipografía muy estudiada y austeridad compositiva, fue la expresión de su estética. *De Stijl* significa "El estilo", el mismo nombre indicaba la búsqueda de una nueva estética y de su finalidad: la combinación de arquitectura plástica y pintura en una formulación clara, simple, ordenada, elemental y pura. *De Stijl* era el principal órgano de difusión del grupo. El logotipo, diseñado por Vilmos Huszár, y su formato ya estaba pensado de acuerdo a un lenguaje neoplasticista. En 1920, quizás por influencia de El Lissitzky, que empezó entonces a colaborar en la publicación, y porque Van der Leek, Van't Hoff, Oud, Wils, Vantongerloo y Kok habían abandonado el grupo, se adoptó un nuevo logotipo, más constructivista, y un formato asimétrico, de acuerdo con un nuevo período de **De Stijl**. Para su poética, las soluciones aportadas por

²⁰² A cerca de las particularidades estéticas del grupo en general nos remitimos a la siguiente bibliografía: TROY, Nancy J. *The Stijl environment*. Cambridge, 1983. CREGO, Charo. *El espejo del orden. El arte y la estética del grupo holandés "De Stijl"*. Madrid, 1997. WARNCKE, Carsten-Peter. *The ideal as art. De Stijl 1917-1931*. Colonia, 1991.

el Cubismo, con la incorporación de la llamada “cuarta dimensión” (espacio-tiempo), significarían el punto de referencia —principalmente para los pintores— ya que la abstracción pura era su máxima expresión. Con el uso de elementos plásticos primarios, la línea recta, el ángulo recto, el rectángulo, y la utilización exclusiva de colores primarios (amarillo, rojo y azul) y neutros (blanco y negro).



51. Portada de la revista *De Stijl*, I, 1 (1917).

Theo van Doesburg también creó la revista *Mecano* (1922-1924), de pequeño formato y de la que salieron cuatro números, pero en la que se dejaba la huella de un nuevo lenguaje plástico que ejerció una gran influencia sobre **La Bauhaus**.

Los años comprendidos entre las dos Guerras Mundiales estuvieron impregnados de un clima de crisis y desconcierto tal que propiciaron el deseo de estabilidad. Este deseo de retorno a un orden llevó a los integrantes de **La Bauhaus** a recuperar el pasado nacional. El título del opúsculo de Jean Cocteau, apareció en 1926 —*Le rappel à l'ordre*—, se convirtió en el lema de este

período. Grupos como **La Bauhaus**²⁰³ desarrollaron una tendencia neoclásica, basando el orden en valores de uso y funcionalidad, en la instauración de un nuevo lenguaje fruto de una nueva metodología.

Bauhaus era el nombre de la escuela de diseño, arquitectura e industria fundada por Walter Gropius en Weimar el año 1919. Creían que la base de la enseñanza residía en la formación en los talleres, ya que la preparación artesana del alumno se consideraba tanto un factor educativo como una finalidad práctica. En la formación de **La Bauhaus** se contemplaban disciplinas como la carpintería, cerámica, vidriera, tipografía, tapicería,... y el arte del libro.

Dijimos en el capítulo anterior que **La Bauhaus** se nutrió de la ideología de William Morris, como lo demuestra esta voluntad de recuperar las artes aplicadas o el ferviente propósito de unir arte y funcionalidad.

Susi Bloch en su ensayo "The Book Stripped Bare" afirma que, más que ningún otro grupo, el programa y exposición de "*los Bauhaus Bücher —libros de La Bauhaus—, engendran uno de los episodios más remarcables y consistentes de la historia del arte del libro*"²⁰⁴. Walter Gropius y Lászlo Moholy-Nagy editaron una serie de catorce volúmenes de Libros-Arte entre los años 1925 y 1930. *La Nueva Visión* (1930), por ejemplo, se convirtió en el

²⁰³ Sobre el grupo ver la siguiente bibliografía: HUYGHE, Pierre-Damien. *Art et industrie. Philosophie du Bauhaus*. Saulxures, 1999. *Bauhaus 1919-1928*. Nueva York, 1990. VITALE, Eloide. *Le Bauhaus de Weimar 1919-1925*. Bruselas, 1989. ROWLAND, Anna. *Bauhaus sourcebook*. Oxford, 1990.

²⁰⁴ BLOCH, Susi R. "The Book Stripped Bare", en LIONS, Joan. *Artists' Book: A Critical Anthology and Sourcebook*. Rochester, Nueva York, 1985: p. 135. Y sobre el movimiento en general ver DROSTE, Magdalena. *Bauhaus 1919-1933*. Colonia, 1991.

libro más influyente de **La Bauhaus**. En sus libros se palpa claramente el sentido y precepto del contenido en las lógicas decisiones del diseño y el formato. Los métodos de presentación y el significado de los contenidos están cuidadosamente escogidos. Ningún otro medio se acopla tan completamente al mecanismo mental de La Bauhaus; forma y contenido asumen virtualmente la operación de proposiciones matemáticas, llegando al lenguaje en el que todo lo formal pertenece a la sintaxis y no al vocabulario. Para Moholy-Nagy:

"... la tipografía es un instrumento de comunicación. Tiene que tener una forma penetrante para una comunicación clara. La claridad tiene que estar particularmente enfatizada ya que es la esencia de nuestra escritura comparado con la comunicación pictórica de antaño. En contraste, nuestra aproximación intelectual al mundo precisa de una formación individual y más tarde de un colectivo amorfo. Para la mayoría, por lo tanto, la claridad absoluta está en las obras tipográficas, Legibilidad-Comunicación, nunca deben ser víctimas de estéticas asumidas a priori. Los tipos de letras nunca deben restringirse en formas pre-industriales"²⁰⁵.

La Bauhaus publicaba su revista trimestral, *Bauhaus* (fig. 52), en la que utilizaba una serie de herramientas constructivas basadas en un diseño equilibrado asimétricamente a través de un sistema de retículas de tres columnas para asociar elementos dispares. Este juego compositivo de *Bauhaus* estaba influenciado por las portadas de la revista *i10* de Moholy-Nagy, el nombre de

esta publicación significaba 'Décima Internacional', de periodicidad mensual y editada por Arthur Lehning de 1927 a 1929 (veintidós números en total). *Bauhaus* ofrecía documentación sobre las nuevas tendencias del arte y la ciencia, la filosofía y la sociología. Publicaba textos de contenido político (Walter Benjamin, Ernst Bloch) junto a las distintas contribuciones de artistas. La aportación de Moholy-Nagy es un ejemplo del uso armonioso de espacio, líneas rectas sin adornos.



52. Portada de la revista *Bauhaus* (1928).

²⁰⁵ Citado en BLOCH, *op. cit.*: p. 137.

5.7.- SURREALISMO

Uno de los movimientos de vanguardia que dominaron el panorama artístico de la primera posguerra fue el **Surrealismo**. Maurice Nadeau, uno de sus principales historiadores, ha afirmado que el **Surrealismo** fue heredero y continuador de los movimientos artísticos que lo precedieron y sin los cuales no hubiera podido existir²⁰⁶. Pero fue del Dadaísmo del grupo que más se nutrió, hasta el extremo que las principales figuras de esta nueva vanguardia eran integrantes, hasta 1922, del grupo dadaísta francés —André Breton, Paul Éluard, Louis Aragon,...—.

Como hemos señalado en el apartado referido a los Libros-Arte dadaístas, la segunda serie de la revista *Littérature* (1922-1924), de índole dadaísta en su primera etapa evolucionó adoptando un itinerario que llevó a su propio director, André Breton, a asentar las bases del **Surrealismo** en dicha publicación.

En 1924 con la creación de una sede propia, un órgano de prensa —*La Révolution Surréaliste*— y una nueva publicación de André Breton —el *Manifeste du Surréalisme*—, se fundó oficialmente el **Surrealismo**. En 1929 Breton precisaba el concepto del Surrealismo en el *Second Manifeste Surréaliste*, ofreciendo las claves para crear textos genuinos y dibujos automáticos como práctica eminentemente surrealista.

²⁰⁶ Ver NADEAU, Maurice. *Historia del Surrealismo*. Barcelona, 1972.

El **Surrealismo** pretendía superar a la razón, investigar una creatividad basada en el inconsciente y el subconsciente, en el ejercicio del psicoanálisis, la locura, los sueños, el erotismo, las alucinaciones, las dislocaciones, desasociaciones, la casualidad,...

A pesar de que en un principio el grupo surrealista fue fundamentalmente literario —trabajando en la creación de textos mediante la escritura automática, en las narraciones de sueños— y, como en el caso del Dadaísmo, había cierto componente anti-artístico, a partir de 1925 empezaron a adscribirse artistas plásticos. Al mismo tiempo, los escritores trataban de romper barreras entre la escritura y el arte plástico (tanto Breton como Éluard realizaron algunos *collages*) y algunos artistas escribieron textos (Max Ernst, Salvador Dalí, Joan Miró,...). El texto surrealista está tratado como sugestión, e invita, o por su carácter inteligible casi exige, reinventar el propio texto, como ocurre en *Constellations* (1959) de Joan Miró y André Breton. Las veintidós prosas-poéticas de Breton están sincopadas con los *gouaches* de Miró. Breton presenta en sus textos una afinidad gráfica con la esquematización del pintor, elevando la forma espacial y dando autonomía a los elementos compositivos, alcanzando una gran abstracción. Simultáneamente, en vez de nombres de constelaciones, Miró propuso títulos programáticos a cada una de sus imágenes, escogió títulos tan dispares como: "Portrait de femme" (Retrato de mujer), "Escargot, femme, fleurs, étoile" (Caracol, mujer, flor, estrella),... pero, en ningún caso, podemos decodificar los poemas y los *gouaches* simplemente leyendo el título, éste insta al lector/espectador a extender la visión en busca de signos, para seguir o prever sus metamorfosis.

Renée Riese Hubert, en su crucial estudio sobre los libros Surrealistas, establece algunos puntos fundamentales sobre los aspectos que los distinguen de sus precedentes²⁰⁷. Hubert apunta que la relación mimética o imitativa entre el texto y la imagen era típica desde los libros ilustrados de mitad del siglo XIX. Pero, en cambio, en la obra surrealista los elementos se extienden y se acoplan en un conjunto de aspecto impredecible. Hubert asegura que la sorpresa y la desorientación son principios fundamentales del Libro Surrealista. En ellos, el lenguaje visual y el verbal no pierden su autonomía, se complementan en la fusión que subvierte los objetivos surrealistas. Una reciprocidad entre producir y mirar, una prolongación del proceso de lectura. Domina una relación de paralelismo entre texto e imagen, manifestando tensiones interactivas entre los elementos verbales y visuales.

La predilección de los artistas surrealistas por el libro probablemente es consecuencia de que tanto en la teoría y como en la práctica, tendían a rechazar los aspectos tradicionales y peculiares de la definición de "obra de arte": la unicidad, la metodología, los instrumentos y materiales,... Y el libro ofrecía un soporte alternativo a las sobreentendidas obras de arte —pintura y escultura, principalmente—.

Un artista significativo, por no decir el más significativo, en el espectro de los Libros-Arte surrealistas fue Max Ernst²⁰⁸.

²⁰⁷ HUBERT, Renée Riese. *Surrealism and the Book*. Berkeley y Los Angeles, 1988.

²⁰⁸ Muestra de ello fue la exposición realizada por el Museo Picasso de Barcelona, *Max Ernst. Obra Gráfica i Llibres il·lustrats*. Barcelona, 1992. Y la obra de RAINWATER, Robert. *Max Ernst Beyond Surrealism: A Retrospective of Artists' Books and Prints*. Nueva York, 1986, entre otras.

Inicialmente perteneció al Dadaísmo alemán, y más tarde sus *collages* de 1919-1920 prefiguraron el Surrealismo, al cual se sumó al llegar a París en 1922. Ernst parte de la conocida frase del Conde de Lautréamont, convertida en paradigma de la poética surrealista: "*Bello como el encuentro casual de una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de disección*", a la que Ernst añadía un componente erótico en sus creaciones.

Produjo una gran cantidad de proyectos para libros en los que procedimientos como el *collage* o el *frottage* fueron el pináculo de un sistema visual y narrativo muy personal. Esta era la respuesta de Ernst a la demanda surrealista del manifiesto de Breton de una *écriture automatique*.

Los primeros *collages* de Ernst nacían, como él ha explicado "*del acoplamiento de dos realidades aparentemente incompatibles en un plano que aparentemente no les conviene*". Max Ernst busca provocar la chispa poética, abrir una brecha en la realidad a partir del establecimiento de relaciones insólitas entre los materiales que manipula, ya sean grabados de diccionarios o revistas del s. XIX, trozos de madera al modo de Arp, fotografías,... Breton subraya en sus *Entretiens*: "*No es exagerado decir que los primeros 'collages' de Max Ernst, de un extraordinario poder de sugestión, fueron acogidos por nosotros como una revelación*"²⁰⁹. En estos *collages* de los años 1919-1920 —precisa Breton en "*Genèse et Perspective artistiques du Surréalisme*"— "*se traduce una propuesta de organización visual*

²⁰⁹ BRETON, André. *Entretiens (1913-1952)*. París, 1969.

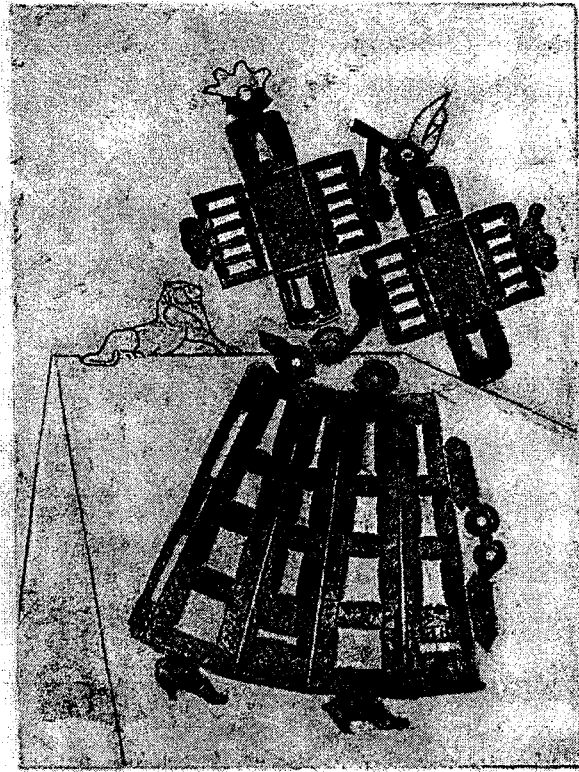
absolutamente virgen, pero que corresponde con lo que quisieron en poesía Lautréamont y Rimbaud"²¹⁰.

Con Paul Éluard, Ernst realizó uno de los primeros libros de poemas-collage, *Répétition* (1922) y *Les Malheurs des immortals* (1929), dos libros de carácter extraño por la unión de mundos distantes e inconexos. Y como autor y artista a la vez destacan sus novelas-collage *La Femme 100 Têtes* (1929) y *La Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au carmel* (1930). La irritación que emana de las láminas y escenas de las novelas-collage se debe a que, pese a su inaprehensibilidad, en ellas se hace intervenir una especie de tensión narrativa.

Pero, una de las novelas-collage más emblemáticas de Ernst es *Une Semaine de Bonté ou Les Sept éléments capitaux* (1934) (fig. 53). Tanto el título como su estructura enfatizan la organización de este libro: sus páginas están agrupadas en siete secciones o fascículos que conforman los siete días de la semana. Esta rigurosa división se abandona en la última sección que contiene viernes, sábado y domingo, así pues, finalmente se reduce a siete capítulos divididos en cinco secciones. Ernst introduce cada día de la semana con un color diferente y *collages* a base del recorte y manipulación de imágenes de semanarios ochocentistas (los equivalentes franceses de nuestra Ilustración Española e Ibero-Americana) de obras literarias y científicas que crean ambientes inauditos, aspectos supranaturales en dimensiones épicas y cósmicas,... Los *collages* están acompañados por comentarios subversivos de autores relacionados con el movimiento surrealista, como Éluard, Breton y

²¹⁰ BRETON, André. "Genesis and Perspective of Surrealism", traducción inglesa recogida en el catálogo de la exposición *Arts of this Century*. Nueva

Péret. A través de la fragmentación y recombinación de elementos visuales nace una poesía tan intensa como inquietante, matizada por el humor.



53. Max Ernst, *Une Semaine de Bonté ou Les Sept éléments capitaux* (1934).

Ernst utiliza y articula el espacio pictórico como si se tratara del espacio psíquico. El libro se convierte en un mundo en el que no hay escapatoria, un mundo en el que las profundidades psicológicas parecen funcionar como el límite de un contenedor de las víctimas desventuradas de sus explícitas imágenes. El aspecto claustrofóbico de sus libros se convierte en el objetivo

York, 1942: p. 13-27.

narrativo. El Libro-Arte de Ernst es un claro exponente de la integración del concepto experimental y el contenido surrealista.

Pero el *frottage*²¹¹ fue uno de los procedimientos que más aplicó en sus creaciones. Una técnica simple, anticipada por Leonardo en su "tratado" y conocida por los niños que colocan una moneda bajo un papel en blanco y frotan con un lápiz. Frotando sobre superficies rugosas y con textura, las imágenes que resultaban eran maravillosos encuentros aleatorios y fortuitos, producto del azar y del automatismo de la fricción. Muestra de ello es *Bosques* (1927) o su excepcional *Histoire naturelle* (1926), una colección de 34 *frottages* de elementos vegetales, precedidos por un prólogo poético de Hans Arp. Con una serie de texturas constantes se representa una cosmología. La limitación a tales estructuras absolutas (madera, vetado, hojas) reemplaza los materiales de lo que fueron en otra época los *assemblages*. Aunque las imágenes burlan toda experiencia óptica, su efecto es como si realmente fueran nuestras propias experiencias ópticas más primitivas. Lo que nos ofrece visualmente parece posible y gracias a una alquimia personal, técnica y espiritual, participa todo, de alguna manera, en conocidas observaciones del campo de la Historia de la Naturaleza.

Finalmente, recordemos una de las obras más enigmáticas de Ernst realizada en la segunda posguerra junto a Iliaszd, 65 *Maximiliana, ou l'exercice illégal de l'astronomie* (1964)²¹².

²¹¹ Sobre este procedimiento al que dio entidad y personalidad, y que aplicó reiteradamente en sus libros, véase SPIES, Wermer. *Max Ernst. Frottagen*. Stuttgart, 1986.

En el entorno de los editores, el suizo afincado en París, Albert Skira²¹³, fue para el **Surrealismo** lo que Kahnweiler había sido para el Cubismo, Iliasz para el Futurismo o PAB para el Dadaísmo. Es decir, uno de los editores que impulsaron la mayoría de los más ambiciosos proyectos de *Livres d'Artiste* surrealistas. De sus primeras ediciones destacan: con Picasso *Les Métamorphoses d'Ovide* (1931), con Henri Matisse *Poésies* (1932) de Stéphane Mallarmé,...

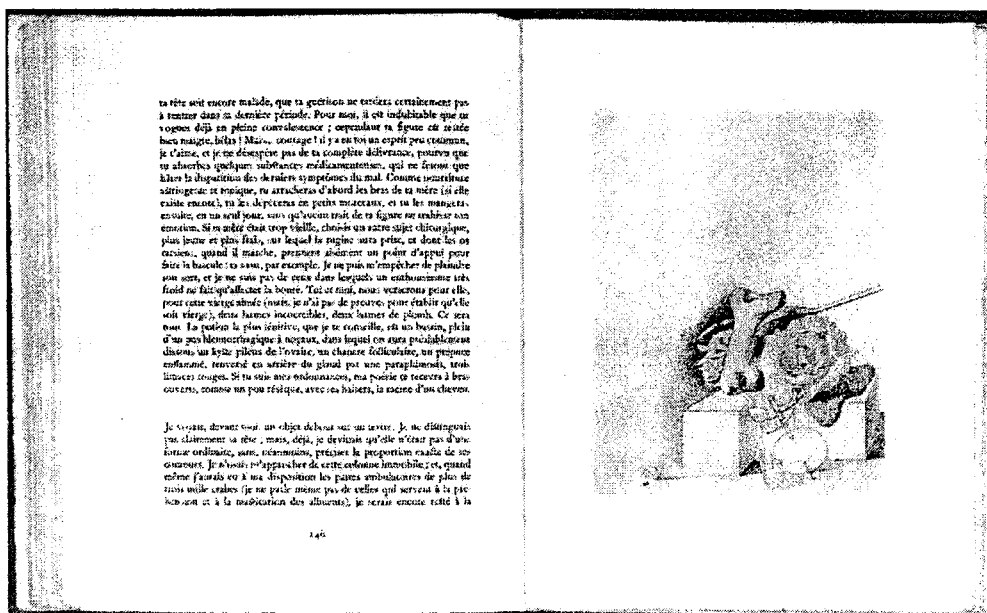
Les Métamorphoses d'Ovide se editó en 1931. Picasso realizó treinta aguafuertes de gran pureza lineal y economía de detalles, en los que captura el espíritu clásico del texto de Ovidio. Sobre ellos Abraham Horodisch señaló "*Picasso ha grabado el mundo antiguo como si apareciese de su imaginación —y de ella a nuestra generación*"²¹⁴.

En 1934 Skira editó *Les Chants de Maldonor* del Conde de Lautréamont y grabados de Salvador Dalí (fig. 54). Una obra de dicción explícitamente surrealista en la que Dalí explota las posibilidades de su método paranoico-crítico y el juego freudiano, enriquecido por una de las obras que los poetas surrealistas consideraban magistral. Dalí parte de la realidad en sus cuarenta y dos grabados para fantasearla, para llevarla a otra dimensión, para completarla con la imaginación, es decir, con nuevas imágenes. En obras como *Don Quijote de la Mancha* (1957) de Miguel de Cervantes, Dalí no simplemente elabora el subconsciente sino que busca lo consciente a través de ella. Otros de sus libros son *L'Esclave de Michelange* (1966), *Alicia en*

²¹² Para su comentario nos remitimos al capítulo 3.2.1.- TEXTOS INVENTADOS.

²¹³ Albert Skira realizó una espléndida recopilación de sus ediciones en el libro *Vingt ans d'activité*. Ginebra y París, 1948.

el país de las maravillas (1967) de Lewis Carrol, Apollinaire
poèmes secrets (1967), etc²¹⁵.



54. Salvador Dalí, *Les Chants de Maldonor* (1934).

Otro paradigmático libro surrealista editado por Skira fue *Pantagruel* (1943), con xilografías iluminadas a mano de Derain y texto de François Rabelais. Una obra de gran formato que contiene más de 180 grabados con reminiscencias a los jugadores de cartas del s. XV. Después de la II Guerra Mundial publicó *Les Conquérants* (1949) con dibujos automáticos de André Masson en los que con gran fluidez y libertad de factura muestra la vertiente mórbida y sádica del ser vivo acompañando

²¹⁴ HORODISCH, *cit. supra.*, nota 136, p: 46.

²¹⁵ El catálogo de la exposición *Dalí i el llibres*. Barcelona, 1982, nos muestra la ecléctica actitud que Dalí adoptaba ante los libros.

los textos de André Malraux. Masson²¹⁶ combina la incisión rápida del aguafuerte y las sutiles transparencias de las aguatinas. Treinta y tres aguatinas, la mayoría en color, que irrumpen el texto intermitentemente. La energía del pintor, ocasionalmente, entra en un remanso con los signos ideográficos de sus crispados emblemas.

Émile Tériade²¹⁷. El editor Tériade también abonó el terreno de los *Livres d'Artiste* y de otros tipos de publicaciones, como su colaboración con Skira en la revista *Minotaure* (1933-1939) o, ya en solitario, *Verve*²¹⁸ (1937-1960) en la que participaron los mejores artistas que se hallaban en Francia en la segunda posguerra (Matisse, Braque, Chagall, Picasso,...). Las dificultades ocasionadas por la II Guerra Mundial suscitaron en Tériade la eliminación de las sofisticaciones tipográficas por textos manuscritos por los artistas. Con ello se aumentaba exponencialmente los recursos gráficos de la imagen y abordaba una simbiosis total entre texto e imagen.

Con litografías de Picasso y cuarenta y tres poemas de Pierre Reverdy, Tériade publicó en 1948 *Le Chant de morts*. La aportación de las imágenes de Picasso en esta obra recuerda a la función de las aportaciones de los miniaturistas en los manuscritos medievales, círculos, rayas, manchas de color rojas distribuidas irregularmente dejando en la página una violenta

²¹⁶ El catálogo razonado de sus libros fue realizado por WILL-LEVAILLANT, Françoise. *André Masson; livres illustrés de gravures originales 1924-1984*. Asnières-sur-Oise, 1985.

²¹⁷ El año 1973 se realizó la exposición *Hommage à Tériade* en el Centre National d'Art de París cuyo catálogo reúne la totalidad de la obra editada por Tériade. *Hommage à Tériade*. París, 1973.

²¹⁸ Ver también la obra de BOLLIGER, Hans. *Tériade éditeur: Reveu Verve*. Bern, 1960.

impresión, cruzándose, mezclándose y participando de la estructura del texto.

Años más tarde, Tériade editó nuevos libros de carácter surrealista, con Joan Miró *Ubu Roi* (1966), una obra de personajes grotescos surgidos del impacto en Miró del estudio profundo de los textos de Alfred Jarry, y en 1971 *Ubu Aux Baléares*.

Pero, de todas las obras que Tériade editó destaca, sin parangón alguno, *Jazz* (1947) de Henri Matisse²¹⁹ (fig. 55). En 1944 Matisse realizó una maqueta de *Jazz*, con texto manuscrito y *collages* de papeles pintados. Acabada la II Guerra Mundial, Tériade decidió editarla. La transcripción de los *collages* de la maqueta fue a través de *pochoir* —recortó la matriz con la forma de los papeles de los *collages* y la entintó en el mismo *gouache* con el que había pintado los papeles de los *collages* de la maqueta—. El propio Matisse escribió en su artículo “Como hago mis libros” (1946): “*Cortar en colores me hace pensar en un escultor esculpiendo una piedra. Este libro ha sido concebido con este espíritu*”²²⁰. Matisse fue el autor único de *Jazz*²²¹. Existen cartas entre Matisse y Angèle Lamotte (la secretaria de Tériade) en las que discuten aspectos como la transcripción de los

²¹⁹ Evidentemente, Matisse no tuvo ninguna relación estética o conceptual con el movimiento surrealista. Fue líder y paradigma del Fauvismo y más tarde, hacia 1915, fue sustituyendo los colores y la ornamentación arabesca por rigurosas formas geométricas rectilíneas que le aproximó al Cubismo. Pero, Tériade, el editor de la obra que nos ocupa —*Jazz*—, sí que se relacionó con artistas surrealistas. Por ello, hemos incluido el estudio de esta obra en este capítulo, aunque bien podríamos haberla comentado en el capítulo referido a los Libros-Arte cubistas.

²²⁰ MATISSE, Henri. “Comment j’ai fait mes livres”, en SKIRA, Albert. *Anthologie du livre illustré par les peintres et sculpteurs de l’Ecole de Paris*. Ginebra, 1946: p. 21-23.

²²¹ En 1985 se realizó una edición facsímil con introducción de Riva Castleman, *Jazz*. Nueva York, 1985.

collages, su insistencia en la perfección del color y la similitud del trazo manuscrito de su escritura de inflexión arabesca que se descubre en la maqueta. Su texto, de carácter introspectivo, expone ideas sobre su arte y el del mismo libro. Las letras autográficas y de gran tamaño están concebidas como parte del lenguaje visual y de la organización de un todo. La obra se completa con unas páginas extraídas de la libreta de apuntes del pintor. Por el contenido del texto se puede llegar a deducir que éste tiene una función visual más que conceptual, borrando las fronteras entre el significado verbal y el visual, e intensificando la unidad de la obra.



Henri Matisse^T

Jazz

Éditions de l'Édition

55. Henri Matisse, *Jazz* (1947).

El *Livre d'Artiste* surrealista se completa con la figura de Joan Miró²²². Algunos de sus libros los hemos comentado al tratar a los editores, con los que trabajó, Iliazd y PAB, pero ahora nos detendremos en sus libros bajo la óptica del movimiento surrealista.

Uno de sus primeros libros fue *Il était une petite pie* (1928) junto a Lise Hirtz. El texto manuscrito por Miró aporta al libro cualidades *naïf*, como si lo hubiera hecho un niño, al mismo tiempo que es extremadamente ornamental, pero, sobretodo, consigue eliminar el aspecto industrial de la producción del libro. Presenta una poesía que apenas se distingue de la "caligrafía" de las imágenes aparentemente espontáneas de Miró. Las litografías no ilustran el texto, no hacen referencias anecdóticas a los poemas, pero son inseparables del texto y crean un libro de una unidad total. Las aportaciones de Miró se encaminan hacia la investigación de nuevas técnicas y procedimientos (puntas secas sobre celuloide, *cartalégraphie*, *pochoir*,...), no tan sólo en lo que respecta a la impresión sino también a los cambios de formato, a la posibilidad de embellecer a mano algunos de los grabados y darles con ello un matiz más artesanal y exclusivo; al utilizar materiales poco habituales para las cubiertas que con facilidad se convierten en objetos de gran envergadura recurriendo a encuadernaciones especiales.

En 1930 Miró ilustró *L'Arbre des voyageurs* de Tristan Tzara, con un estilo muy próximo al de sus dibujos dominados por figuras deformadas con las que el artista muestra un rechazo

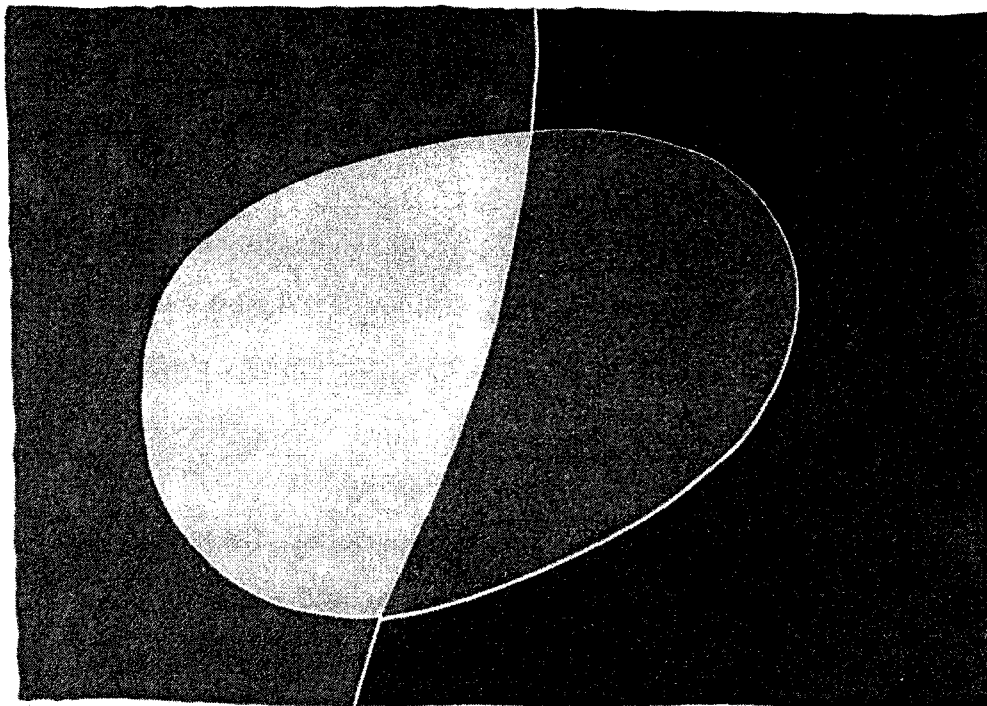
²²² Extensas y profundas documentaciones son: CRAMER, Patrick. *Joan Miró, The Illustrated Books. Catalogue Raisonné*. Ginebra, 1989. Y el catálogo de la exposición realizada por la Fundación Joan Miró, *109 llibres amb Miró*. Barcelona, 1989.

al mundo real, para huir a un mundo lejano en el tiempo, la niñez. De 1939 destaca su libro *Fraternity*, realizado en Nueva York, técnicamente revela el contacto que tuvo con Hayter y sus avances técnicos realizados en el "Atelier 17", pero temáticamente sus cincuenta litografías en tinta negra son una respuesta cromática a la Guerra Civil que acontecía en España.

1948 es el año en el que Miró emprende una relación con el editor Aimé Maeght con el que produjo, ese mismo año, un álbum llamado *13 lithographies y Derrière le miroir* (1948). Tras Maeght, en París, Miró unió su obra a la del editor Iliasz y años más tarde a la de PAB²²³.

En su último período (1960-1981) Miró realizó numerosos libros, de gran formato y en colaboración con grandes autores. Fue su época más personal como muestra, por ejemplo, su obra con Miquel Martí i Pol, *Llibre dels sis sentits* (1981). Y sobresale *Càntic del Sol* (1975) (fig. 56), una antología de textos de San Francisco de Asís, seleccionados y prologados por el poeta Marià Manent y traducidos por Josep Carner, con treinta y tres aguafuertes y aguatinas en colores de Miró. Los textos hacen referencia a conceptos plenamente coincidentes con la temática mironiana: la luna, el sol, las estrellas,... Estos elementos son los que, en solitario, configuran algunas de las composiciones, mientras que otros surgen a partir del gesto o del trazo como respuesta a conceptos más intangibles, el viento, la lluvia,... *Càntic del Sol* es uno de los libros más bellos del artista. Gustavo Gili se encargó de la edición de esta magnífica obra.

²²³ En relación a la obra de Miró con ambos editores nos remitimos a los apartados referidos a Iliasz (5.3.- FUTURISMO) y PAB (5.4.- DADAÍSMO).



56. Joan Miró, *Càntic del Sol* (1975).

En cuanto a los editores de Libros-Arte en Cataluña, debemos destacar que a partir de los años treinta se produjo una renovación de la estética bibliófila con la incorporación de artistas contemporáneos en el mundo del libro. En 1931 el editor, recién mencionado, Gustavo Gili creó "Ediciones La Cometa" que atrajo a artistas como Picasso, Dalí, Miró, Clavé y Tàpies. Más tarde, en el año 1949 Jaume Pla i Pallejà, pintor y grabador, promovió "Les Edicions de la Rosa Vera", una de las colecciones de grabados contemporáneos más remarcables y fieles a las artes del libro, en la que han colaborado alrededor de un centenar de artistas y escritores.

Por otro lado, y concluyendo esta primera mitad del siglo XX, en nuestro país, después de la Guerra Civil y la posterior

implantación de la dictadura franquista, España presentaba un panorama desolador. Los primeros signos de cierto resurgimiento y recuperación de la vanguardia artística se dieron en Barcelona con la aparición del grupo **Dau al Set**.

Dau al Set surgió de la relación, iniciada alrededor de 1946, entre el poeta Joan Brossa, el filósofo Arnau Puig y los pintores Joan Ponç, Modest Cuixart, Antoni Tàpies y Joan Josep Tharrats. Este último tenía una imprenta que utilizarían para publicar la revista que daría nombre al grupo.

La actitud del grupo era inicialmente Dadaísta, pero pronto adoptaron una doble postura: Surrealista y existencialista. El **Surrealismo** fue, efectivamente, la tendencia dominante en la pintura del grupo y perduró en algunos de sus miembros como Joan Ponç, mientras que en otros, como Antoni Tàpies, evolucionó hacia el Informalismo.

Las características especiales de la revista *Dau al Set* (fig. 57) hacen de ella en la actualidad una auténtica joya bibliográfica. *Dau al Set* comenzó a publicarse en el mismo momento en que se consideró fundado el grupo, es decir, en 1948 y perduró mensualmente hasta su disolución en 1951 —aunque surgieron algunos números más hasta 1956 sin la misma frecuencia que en los primeros años—.

La revista nunca fue dirigida por nadie en concreto. Generalmente, cada número lo realizaban uno o dos de sus miembros —un escritor y un pintor—, concediéndoles la más absoluta independencia y libertad de actuación. Este hecho se refleja en cuestiones técnicas de la revista: impresiones de calidades diferentes, *collages*, papeles de muy diversas características,...



57. Antoni Tàpies, portada de la revista *Dau al Set* (1950).

En el mundo de las publicaciones relativas al mundo artístico catalán, *Dau al Set* tiene sus antecedentes en *Ariel* (1946) con colaboraciones de Picasso, Dalí y Miró; *Argol* (1946) que puede considerarse la primera revista de posguerra con claros indicios de innovación y en la que participaron tres de los miembros que posteriormente formarían *Dau al Set* —Brossa, Puig y Ponç—; o *D'aquí d'allà* que en 1934 dedicó un número extraordinario al arte contemporáneo. Y en relación a las influencias europeas, el *Almanaque de Der Blaue Reiter* resonó entre sus páginas, gracias al contacto del grupo con el mundo germánico a través de la filosofía de Nietzsche, el interés mutuo por el arte popular —*Dau al Set* dedicó el número del verano de 1951 a la fiesta tradicional de “La patum de Berga”—; la labor conjunta entre pintor y escritor que implica la concordancia con los postulados de Kandinsky de relacionar teoría y práctica; la música dodecafonista,... al mismo tiempo se nutrió de las

innovaciones tipográficas de la revista *Dada*, de la temática mágica y esotérica de los surrealistas, etc.

Lourdes Cirlot considera evidente que: *"Dau al Set constituyó el punto de arranque necesario para que se produjera la entrada en la vanguardia vigente en aquellos años, en el resto de Europa, el Informalismo"*²²⁴, lo que representa el inicio de la inmersión en los movimientos de vanguardia de la segunda mitad del siglo XX.

²²⁴ CIRLOT, Lourdes. *El grupo "Dau al Set"*. Madrid, 1986: p. 84. Sobre el grupo, véase también el libro recientemente editado por uno de los integrantes del movimiento: PUIG, Arnau. *Històries de Dau al Set. Cinquanta anys*. Barcelona, 1998. Y el catálogo de la exposición *Dau al Set. El foc s'escampa*, realizada en el Centre d'Art Santa Mònica de Barcelona, 1998.

**6.- EL LIBRO-ARTE. SUS CAMBIOS Y DESARROLLO EN
LA 2ª MITAD DEL S. XX**

6.- EL LIBRO-ARTE. SUS CAMBIOS Y DESARROLLO EN LA 2ª MITAD DEL S. XX

Como hemos visto en capítulos anteriores, el libro como objeto estético tiene una ilustre tradición. En el s. XX, y sobre todo en la segunda mitad del citado siglo, ha sido uno de los modos de expresión dominantes.

El período de posguerra vio la emergencia de diversos movimientos artísticos cuya producción a menudo se concretizaba en forma de libro, transformándolo en un objeto de expresión altamente personal. Todos los artistas contemporáneos han usado el libro para revelar sus ideologías estéticas adaptando todos los formatos, materiales y técnicas concebibles.

Este capítulo trata de dilucidar la actitud frente al libro de distintos movimientos artísticos de la segunda mitad del siglo XX. La aparición de múltiples y fugaces movimientos artísticos es una de las características más notables de este período. De entre la abundante variedad, sólo nos detendremos en aquellos que han conferido al libro un papel relevante dentro de su reflexión estética. Por otro lado, su clasificación por décadas da lugar a pequeños desajustes cronológicos, ya que algunos movimientos se hallan a caballo entre dos décadas. Debido a esta misma proximidad temporal, algunos de los artistas tratados no pertenecen a un solo movimiento artístico, o han desarrollado su obra bajo diversos postulados estéticos, o sus creaciones se dan a lo largo de toda la segunda mitad del s. XX. Hemos decido su

ubicación o clasificación en base a sus Libros-Arte y no en base al contexto general de su obra.

Así pues, este capítulo pretende esclarecer los cambios y desarrollo de los Libros-Arte como concepto y soporte de una creación contemporánea.

6.1.- DÉCADA DE LOS 50

La DÉCADA DE LOS 50 podrían sintomatizarse por una vocación energética de *refundación*, a veces crítica e incluso violenta, de cierta idea de sociedad. Una *refundación* antipuritana, antiindividualista y antiproductivista. Desligarse de las leyes del trabajo y de la integración social individualista-productivista del capitalismo popular emergente —que marcaría para todos la década de los 50—. Benjamin Buchloh en su ensayo, así no en vano, sobre Andy Warhol, lo situó en el eje de la *transformación de un capitalismo aristocrático hacia un capitalismo burgués*. Y Dan Graham²²⁵, a comienzos de la década de los 80 decía en *Rock My Religion: "Durante los años 50 surge una nueva clase: el adolescente. Su religión es el rock'n'roll. Esta clase se libró del trabajo para no tener que juntarse a las oleadas de desempleo de posguerra; el papel del adolescente es el de consumidor. Ya liberado del trabajo familiar, el ocio se convierte en tedio y rebelión"*²²⁶.

Se puede defender que la premisa básica de los Libros-Arte de los años 50 son su alternativa como forma de arte, que es capaces de existir fuera de las estructuras de las galerías y de los museos, pero es de una evidencia aplastante que los Libros-Arte se convirtieron en autosustentibles, e incluso autodefinidos, en la actividad de después de mitad de siglo.

²²⁵ Ver capítulo 6.2.4.- DAN GRAHAM.

²²⁶ WALLIS, Brian. *Dan Graham, Rock My Religion, writings and art projects, 1965-1990*. Cambridge, 1993.

Los Libros-Arte que los artistas de esta década realizaron se basan en la utilización de medios de reproducción baratos, en particular la combinación de técnicas fotográficas con fotomecánicas. Después de la segunda Guerra Mundial, la tecnología del offset, entre otras, ofrecía una rapidez de reproducción y economización de los materiales.

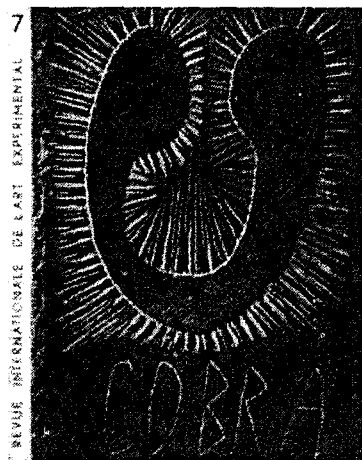
6.1.1.- CoBrA

El grupo **CoBrA** fue un movimiento artístico internacional de la segunda posguerra que existió durante el breve período comprendido entre noviembre de 1948 y noviembre de 1951. Nacido en París, reunió a artistas y poetas daneses, belgas y holandeses. El nombre de **CoBrA**, inventado por el poeta y calígrafo belga Christian Dotremont, es un acrónimo, formado por las primeras letras de **C**openhague, **B**ruselas y **A**msterdam, ciudades natales de los principales componentes de **CoBrA**. Algunos miembros integrantes del grupo fueron Karel Appel, Pierre Alechinsky, Asger Jorn, Carl-Henning,...

CoBrA estaba marcado por su ambición de desbordar la noción tradicional del arte. Rechazaban la cultura racionalista de Occidente, cuya total descomposición se había puesto de manifiesto, según ellos, en la segunda Guerra Mundial. Bebieron de las fuentes primigenias de la creatividad humana, buscaron sus modelos en los tótems y signos mágicos de las culturas primitivas, la caligrafía oriental, el arte prehistórico y el arte medieval. Y tomaron de su propia cultura el arte popular, el arte *naïf*, la fuerza expresiva de las formas y colores *fauves* y las creativas manifestaciones de niños y disminuidos psíquicos. Además, para ellos, la escritura era la expresión más directa de la psique humana.

En la obra del grupo **CoBrA** se profesaba y propugnaba el principio del antiesteticismo, la práctica de la libertad en el arte,

sin exigencias ni organización. Pero, a pesar de que sus miembros rechazaban todo formalismo o estilización, de ese trabajo en equipo salió un inconfundible lenguaje o estilo **CoBrA**. En palabras de Jean-Clarence Lambert, uno de los mayores estudiosos de este grupo, *“Las formas **CoBrA** son producto de una dialéctica de la memoria y la imaginación. En la abundancia de colores vivos y de matices, en la acumulación de pinceladas rápidas, la tensión de los trazos enérgicos, la integración de los signos, en la multiplicación de los espacios, proponen polivalencias: una anarquía de novedades”*²²⁷.



58. Portada de la revista nº 7 *Cobra* (1950).

Uno de los rasgos más sobresalientes de sus miembros era el espíritu de colaboración, que se puso de manifiesto en la edición de diversas publicaciones. La más emblemática fue la revista *CoBrA* (fig. 58), como órgano de difusión internacional y como eje sobre el que giró todo el movimiento. El redactor fue Dotremont. Se publicaron ocho números. Su contenido consistía

²²⁷ LAMBERT, Jean-Clarence. *El Reino Imaginal. Los Cobra*. Barcelona, 1993:

en manifiestos, reflexiones, informes, trabajos literarios en prosa y en verso, artículos sobre escritura, arte popular, cine y la obra de artistas que interesaban al grupo. Reproducciones de pinturas y esculturas, litografías originales,...

También publicaron un boletín de noticias llamado *Le Petit Cobra*. Este boletín contenía informes y noticias o comunicados sobre aspectos internos del grupo y actividades de sus miembros, así como la evolución de los numerosos movimientos vanguardistas de posguerra.

Por otra parte, el poeta surrealista belga Joseph Noiret, que mantenía contacto con **CoBrA**, publicó algunos *Tout Petits Cobras*, consistentes en una hoja con un poema escrito por él mismo o un texto a cargo de un conocido escritor o pintor de interés para **CoBrA**.

En Copenhague, Bruselas y Amsterdam aparecieron numerosas "Publicaciones Cobra" en forma de pequeños libros. En 1950, por ejemplo, Jorn publicó los quince primeros volúmenes de la *Bibliothèque de Cobra*, en los que se reproducía la obra de otros tantos pintores y escultores, y se comentaba en un pequeño texto.

En Holanda se publicaron, igualmente, varios libritos editados por **CoBrA**, en los que colaboraron poetas y pintores. En ellos, texto e imagen aparecían unas veces yuxtapuestas en plano de igualdad y otras combinados formando un todo unitario.

Las "Publicaciones Cobra" belgas contenían textos teóricos y literarios en los que la ilustración, aunque estaba presente, desempeñaba ya un papel menos importante.

Con todo ello aportaron nuevos elementos para cauterizar las publicaciones como epicentro del grupo, aunque no como epicentro creativo individual.

6.1.2.- POESÍA CONCRETA

El movimiento internacional que adoptó el nombre de **Poesía Concreta**²²⁸ emergió en 1955. En la poesía concreta la apariencia física de las palabras encarna o extiende su significado, considerado visual y literario a la vez.

Aunque el movimiento data de los años cincuenta, los referentes y antecedentes de este tipo de poesía se sitúan desde los epigramas griegos, a los poemas de Stéphane Mallarmé, los de Apollinaire, los Futuristas, Dadaístas y Surrealistas.

Eugen Gomringer²²⁹ ya sugirió la proyección internacional de este movimiento en su publicación *Kostellationen* (1953). En ella pretende adentrar al espectador en un juego visual e intelectual a través de las palabras y de la sugestión del espacio que ocupan en la página.

Pese a que el movimiento fue inicialmente internacional, algunos focos geográficos han desarrollado un estilo particular. Como en Inglaterra, Estados Unidos, Francia, Alemania, alrededor de la figura del mencionado Gomringer, el grupo *Noigandres* en Brasil,...

²²⁸ Dos excelentes investigaciones sobre este movimiento son: WILLIAMS, Emmet. *Anthology of Concrete Poetry*. Nueva York, 1967. Y, SEAMAN, David. *Concrete Poetry in France 1910-1960*. Michigan, 1981.

Debido a la relación de este movimiento con el texto, algunas obras de poesía concreta se hallan comentadas en el capítulo 3.2.2- POESÍA CONCRETA.

²²⁹ GROMRINGER, Eugen (n. 1925) fue el impulsor de la **Poesía Concreta** en Alemania, y estaba estrechamente relacionado con los poetas concretos brasileños. Estos dos países fueron los principales centros de desarrollo de la **Poesía Concreta**.

En París, la revista francesa *Les Lettres: Poésie Nouvelle* capitaneada por uno de los poetas concretos más importantes, Pierre Garnier (n. 1928), se convirtió en uno de los medios de difusión de la **Poesía Concreta** francesa, escribió su manifiesto en noviembre de 1963, en el número 31 de dicha revista. Garnier propone una poesía "visual y fónica", cree que la forma tradicional del libro y de la poesía están obsoletas y propugna su renovación mediante la sensibilización del ojo. En definitiva, exige una nueva actitud al lector frente al poema.

A partir de los años setenta la actividad del grupo, como tal, desapareció, pero algunos autores como Dieter Roth, Ian Hamilton, Hamish Fulton o Maurizio Nannuci, han seguido abordando la práctica de la poesía concreta hasta nuestros días.

A pesar de que este movimiento fue eminentemente literario hemos considerado importante dedicarle este pequeño apartado por la influencia estilística y compositiva que ejerció en muchos de los Libros-Arte de esta segunda mitad de siglo, como fue el caso de las obras de los Letristas, los Situacionistas o el mismo John Cage.

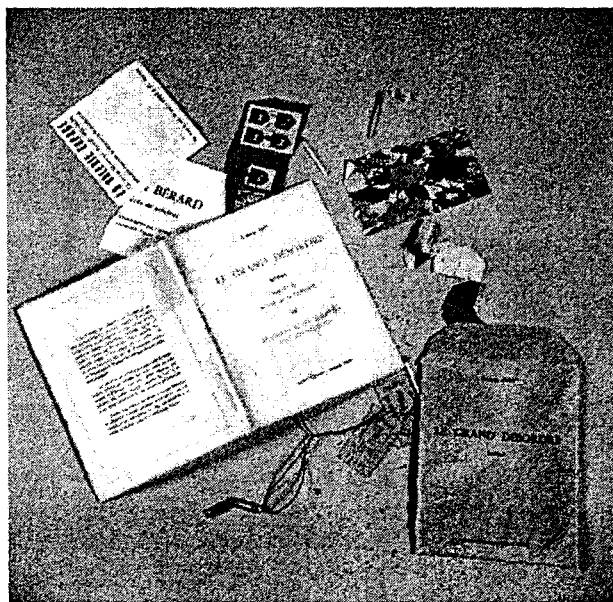
6.1.3.- LETRISMO

El poeta rumano Isidore Isou, llegó a París a finales de la II Guerra Mundial y fundó el **Letrismo**²³⁰. Isou galvanizó un grupo entero alrededor de él y alrededor del **Letrismo**. El **Letrismo** como el Dadaísmo o el Surrealismo, estaba relacionado con todo tipo de actividades. Los Letristas hacían *performances*, películas, escribían poesía, pintaban, hacían exposiciones, inauguraciones... Para ellos los libros eran un aspecto de la totalidad de su campaña estética, pero no constituían ni el foco ni el alma del **Letrismo**.

En la década de los 50 Isou produjo *Jonaux des Dieux* que sin ser explícitamente un manifiesto, demostró los preceptos Letristas. Experimentó con la forma de las letras y sus convenciones simbólicas. Una de sus obras más características es *Le Grand Désordre* (1960) (fig. 59) en la que prácticamente invierte y anula cada aspecto de orden. El libro se desarrolla de acuerdo con una lógica cinematográfica del espacio. Todo está contenido en un sobre de papel manila. En la cubierta está estampado el nombre de Isou y el título de la obra, *Le Grand Désordre*, bajo éste la palabra "Roman", identificándolo con una novela romántica, y el nombre del estampador. Finalmente, en la cubierta hay una descripción "una novela hipergráfica y poliautomática". Hipergráfica era el término usado por los

²³⁰ Ver la obra de HOME, Steward. *The assault on culture. Utopian Currents from Lettrism to Class War*. Exeter, 1991.

Letristas para describir sus escritos inventados²³¹, significados basados en las suposiciones, como los sonidos rusos *Zaum*²³², para comunicar sin recordar ninguna convención. En esta obra Isou ha reemplazado señales por signos. En su interior encontramos colillas de cigarrillos, entradas de teatro, sellos caducados, invitaciones a inauguraciones, anuncios, papel para escribir, papel para empapelar, un colgador,... el texto de la "novela" ha de construirse a partir de toda este maremagnum de material desorganizado. No hay un conjunto de secuencias, ni estructura, ni orden. El desorden de esta miscelánea invoca el texto imaginario que es la biografía del autor. Pero, en Francia la actividad Letrista fue absorbida mayoritariamente por el Situacionismo.



59. Isidore Isou, *Le Grand Désordre* (1960).

²³¹ Ver capítulo 3.2.1.- TEXTOS INVENTADOS.

²³² Ver capítulo *op. cit.*

6.1.4.- SITUACIONISTAS

“No queremos trabajar para el espectáculo del fin del mundo, sino por el fin del mundo del espectáculo”²³³.

El origen de la **Internacional Situacionista**²³⁴ se sitúa en 1956 con el pre-encuentro (llamado *Congrés*) en la localidad italiana de Alba de unas pocas individualidades —ocho— que tenían en común hablar francés y ser artistas organizados en torno al Letrismo y la Bauhaus Imaginista o ser procedentes del grupo CoBrA. De esta fusión surgiría, al año siguiente, otro encuentro en Cosio d’Arroscia (Italia), en el que Guy Debord (como miembro principal Letrista) dará lugar al nacimiento de la **Internacional Situacionista**, que se mantendrá activa hasta su autodisolución que tuvo lugar en 1972.

Durante los años de su existencia, la vocación internacional se extendió por París, Milán, Bruselas, Amsterdam, Munich, Londres, Los Angeles, Venezuela, El Congo, etc. Pero, en realidad contando todas las dimisiones, las disidencias y las expulsiones, la **Internacional Situacionista** no suma más de setenta miembros. Los **Situacionistas** no tenían la voluntad de ser

²³³ *Internationale Situationniste*, nº3. París, diciembre de 1959: p. 8.

²³⁴ Los archivos de la **Internacional Situacionista** se encuentran en el Instituto de historia Social de Amsterdam. Para consultar información: SI Archive, <http://www.nothingness.org./SI/>. Y en cuanto a la bibliografía sobre el grupo ver: FORD, Simon. *The Realization and Supression of Situationist International*. Exeter, 1995. VIÉNE, René. *Enragés and Situationist in the Occupation*

un movimiento masivo ni de masas sino trataban de ser, por el contrario, el detonador que provocase la situación idónea para que los individuos se lanzasen a la construcción de su propia vida. Algunos de sus miembros fueron el pensador y cineasta letrista ya esmentado Guy Debord; el artista-químico Pinot Gallizio, que apostó por lo que llamaría "Pintura Industrial"; el danés Asger Horn, que pertenecía a la vez al grupo CoBrA; y el también procedente de CoBrA Constant A. Nieuwenhuis, que centró su actividad tratando de materializar el "Urbanismo Unitario". El órgano de expresión era la revista *Internationale Situationniste*, que contó con doce números entre 1958 y 1969, y sus textos e imágenes son, sin duda, su reflejo más completo.

Hablar de los **Situacionistas** en general conduce siempre a hablar de Guy Debord en particular; era en su cabeza donde se elaboraban, se hacían y se rehacían los conceptos, las estrategias y los puntos de mira de las adhesiones o de las expulsiones dado que el enemigo más patente de Debord era el malentendido generalizado o la tergiversación interesada (estrategias fundamentales de *lo espectacular*) de sus ideas.

Leyendo a los **Situacionistas** enseguida se detecta el diálogo, hipercrítico la mayoría de las veces, que mantienen con toda la cultura coetánea, en especial con la producida por las izquierdas, así como el diálogo sostenido que mantienen con el pensamiento de autores y movimientos concretos como Henri Lefebvre, Georg Luckas, Karl Korsch, el consejismo obrero, el arte

Movement, France, May'68. Nueva York, 1992. Y el catálogo de la exposición *Situacionistes. Art, política, urbanisme*. Barcelona, 1996.

contemporáneo y las vanguardias históricas (Dadá y Surrealismo, básicamente), con la tradición libertaria y con la obra de Marx. Sin embargo, ello no les niega una originalidad, por así decirlo, de pensamiento y de acción. Los **Situacionistas** surgen tanto en contra del capitalismo incipiente de la posguerra como en contra del stalinismo de la izquierda europea y del socialismo real.

Según Alfonso López Rojo el *"enigmático y atractivo nombre de 'situacionistas' remite a una concepción muy precisa del conflicto sujeto-mundo que, dicho de forma somera, se deja bañar vitalmente en el existencialismo en tanto que remarca la posición humana (el ser en el mundo) como un hecho puramente situacional"*²³⁵. La **Internacional Situacionista** se basa en el cuestionamiento y la crítica a la vida cotidiana en la que se fundamenta.

*"El Dadaísmo quiso suprimir el arte sin realizarlo; y el Surrealismo quiso realizar el arte sin suprimirlo. La posición crítica elaborada más tarde por los situacionistas demostró que la supresión y la realización del arte son aspectos inseparables de una misma superación del arte"*²³⁶.

La **Internacional Situacionista** consideró que el arte del período que va de 1850 a 1930 había jugado, desde la negatividad, un papel eminentemente crítico y disolvente que, sin embargo, se agotó dentro de su propio contexto sociohistórico. Consideraban que todo lo que venía después de 1930 eran

²³⁵ LÓPEZ ROJO, Alfonso. "Situacionistas: Arte, Política, Urbanismo", *Lápiz*, nº 128. Febrero 1997: p. 110-123.

²³⁶ DEBORD, Guy. *La société du spectacle (1967)*. París, 1992: párrafo nº 191.

productos (y repeticiones) para tratar de "realizar el arte superándolo en tanto que esfera separada" fue la utopía que estaba detrás del cuestionamiento radical con el que pretendieron forzar el arte ganándolo para la vida.

Los medios y los lugares de intervención del antiespecialista en arte (y en todo) habían de ser los que le eran propiamente coetáneos: el graffiti, los cómics, las publicaciones efímeras, la guerrilla en los *mass media* y, especialmente, el cine y la arquitectura considerados como las artes centrales de nuestra sociedad.

Además de la revista *Internationale Situationniste*, mencionada anteriormente, otras de sus publicaciones fueron *Hanegal* (1961), *Stavrim, Sonetter* (1961), *Daka Bygget* (1963) y *Franco Assasine* (1966), calificadas como revistas Bauhaus Situacionistas. O, *I denne transistorssommer eller dagen H* (1967), *Det naturlige smil af Jorgen Nash* (1965). El contenido de sus publicaciones es permanentemente la difusión y expansión de la filosofía de la **Internacional Situacionista**. Son formas de poesía urbana que utilizan la ciudad como fondo y a la vez como soporte. Y formalmente, todas ellas se caracterizan por composiciones y tipografías en consonancia con las propuestas vanguardistas de estos primeros años de la segunda mitad del s. XX. Es decir, superposición de diferentes tipografías, de diferentes cuerpos y colores, en contrapunto con imágenes que crean un diálogo de significados múltiples. Por ejemplo, *Franco assasine* de Jens Jorgen Thorsen ofrece un gran impacto visual en la misma portada (fig. 60).

compendio de ensayos, manifiestos y dibujos de carácter agitador y revolucionario contra todo tipo de sistema, y más concretamente contra la dictadura franquista española.

Igual que el resto de contracultura de los años 60 y 70, en la actualidad el **Situacionismo** despierta simpatías en el enorme espectro de publicaciones efímeras, creativas e hipercríticas que circulan en virtud de la tecnología y de los sistemas avanzados de autoedición. El ímpetu y creencia compartida que anima a estas prácticas sigue teniendo un punto en común con la **Internacional Situacionista** si se resume en una de sus frases:

"Allí donde existe comunicación no hay Estado"²³⁷.

²³⁷ "All the King's Men", *Internationale Situationniste*, nº 8. París, 1963: p. 30.

6.1.5.- NOUVEAU RÉALISME

El *Nouveau Réalisme* o **Nuevo Realismo**²³⁸ fue iniciado programáticamente por el crítico de arte francés Pierre Restany hacia final de los años cincuenta y aspiraba a una renovación del movimiento dadá (actitud que será muy propia del *revival* dadá y corrientes neodadá de los años sesenta).

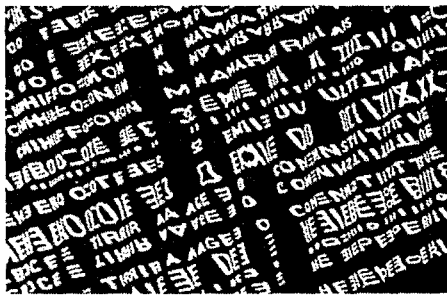
El *Nouveau Réalisme* suponía una contracorriente con respecto a la abstracción lírico-informal y constructivista dominante en este período, y se inclinaba preponderantemente por el arte objetual y arte de acción, en forma de *happenings* y/o *assemblage* de materiales.

Al reducido círculo de nuevo realismo parisiense pertenecía Yves Klein con sus acciones de color (mujeres que recubrían sus cuerpos con pintura y acto seguido se echaban a rodar sobre el lienzo), Cesar y Chamberlain con acumulaciones a base de carrocerías de automóviles prensadas, Christo con las acciones de empaquetado y Tinguely con sus "absurdas" y estrepitosas antimáquinas. El **Nuevo Realismo** ejerció gran influencia en el Pop Art de los primeros tiempos y dio impulso, con sus formas combinadas, al arte objetual.

Pero, aunque principalmente la actitud de los artistas nuevo realistas se materializaba en forma de pintura, objetos o acciones, una pequeña parte de su producción está dedicada a la publicación y edición de Libros-Arte.

²³⁸ Sobre el grupo nos remitimos a la siguiente bibliografía: AMELINE, Jean-Paul. *Les Nouveaux Réalistes*. París, 1992. FRANCKLIN, Catherine. *Les Nouveaux Réalistes*. París, 1997.

A partir de 1950, dos de los componentes de este grupo, Raymond Hains y Villeglé crearon un nuevo concepto, la "ultra-lettre". Lo definieron como la letra cuyo ultrasonido es de tal elevación y potencia que el ojo no logra leerlo. A través de la deformación de la tipografía crearon los poemas fonéticos. Todo ello resultó en una primera publicación en 1953, *Hépérile éclaté* (fig. 61), como un nuevo grado poético, como libro ilegible. El lector ha de perderse entre la forma del texto, entre la presencia y la ausencia. Una superficie en la que las sílabas se han fluidificado, tornándose móviles y ligeras. Con ello, los artistas de este grupo se acercan a la comunidad de poetas de vanguardia de principio de los años cincuenta donde las experimentaciones suponían sacrificar la visibilidad del texto en una puesta en escena de sus aspectos sonoros y plásticos, dentro del espíritu de las investigaciones iniciadas por los artistas de las vanguardias históricas futuristas y dadaístas.



61. Raymond Hains y Jaques Villegé, *Hépérile éclaté* (1953).

Conocieron a los artistas Letristas y Situacionistas, llegando a publicar textos en sus revistas. Y, producto de los recitales poéticos de los artistas que integraban el grupo, surgió el periódico *Soulèvement de la jeunesse*, de financiamiento muy frágil y con poca proyección artística.

6.2.- DÉCADA DE LOS 60

Una serie de factores contextuales contribuyeron a la fortuna de los Libros-Arte durante la DÉCADA DE LOS 60. Por un lado, la situación de compromiso y descontento social crearán un ambiente propicio para todo tipo de publicaciones marginales. La imprenta es, sin duda, el medio más efectivo para lanzar ideas más allá de los reducidos cenáculos artísticos, libres, a su vez, del filtro de los grandes medios de comunicación. Por otro lado, la propia difusión de los libros de arte, así como la propia expansión de los *mass media*, que ganan terreno frente a los extremados géneros tradicionales de las Bellas Artes, contribuirán a que el libro pase de ser un medio secundario en manos de los historiadores y críticos, a convertirse en un medio primario en manos de artistas.

En la década de los 60 muchos artistas usaron el formato libro para atacar la hegemonía de la pintura y la escultura, y a través de la reproductibilidad de la obra de arte "democratizar" el mundo del arte. Espacios alternativos como el Libro-Arte se sitúan en un estatus especial.

En esta década se dio un gran desarrollo de libros en tanto objetos artísticos coincidiendo con la "*desmaterialización del objeto artístico*"²³⁹. Como una alternativa a la crítica de la obra de arte única, inaccesible, comprada por una élite, como objeto precioso.

²³⁹ LIPPARD, *cit. supra.*, nota 30.

A principios de los 60 la tendencia era dejar al espectador que interpretara cosas, tanto visuales como literarias, físicas o mentales, naturales o artificiales, porque su apariencia se mostraba menos importante con su significado mental. Desde este punto de vista el espectador de los Libros-Arte mira el arte de otra manera, para explorar niveles múltiples de visualización, siendo la percepción uno de estos modos.

A través del uso de los nuevos medios, las reglas utilizadas para la identificación de un objeto artístico se destruyeron, y se volvió más difícil establecer los principios de las obras de arte o de definir sus características específicas. El estatus de la obra de arte se separó de la definición del material. El material que lo constituía se convirtió más dispensable, porque su actual significado era *mínimo*. Lo que contaba era su función y las condiciones bajo las que debía ser usado. Utilizaron indistintamente material biológico o tecnológico, cuerpo, sangre, movimiento, voz, sonido, la mente, cine, fotografías, libros, instrumentos electrónicos, vídeo, manifiestos,... Artistas como Jasper Johns, Robert Rauschenberg, John Cage, La Monte Young, Joseph Beuys, Walter de Maria, Merce Cunningham, Piero Manzoni, Yves Klein,... exaltaron el medio, usado como significante por sí mismo.

En este sentido, el libro, junto con otros medios de comunicación, se convirtió en una extensión del ojo y de la mente, y en estos años 60 contribuyó a un clima de separación entre el significado interior existencial de la obra y el aumento de comprensión entre los aspectos humanos y tecnológicos, demandando un analítico modo de discusión. El libro es un medio

que no requiere otro tipo de manifestación que ser leído —la activa participación del lector—. Esto no impone otro sistema de información que la imagen impresa y la obra.

A finales de los 60 los Libros-Arte eran una forma asentada, a pesar de opiniones como la que Lucy Lippard apunta en su ensayo de 1974, "The Artists' Book Goes Public"²⁴⁰, donde afirma que esta forma tenía dificultades para encontrar su lugar en el mundo del arte.

²⁴⁰ LIPPARD, Lucy R. "The Artists' Book Goes Public", en LIONS, Joan. *Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook*. Rochester, Nueva York, 1985: p. 46.

6.2.1.- FLUXUS

El período más activo del grupo **Fluxus**²⁴¹ fundado en la ciudad alemana de Wiesbaden, se situó entre 1962 y 1978. Este grupo internacional capitaneado por Georges Maciunas²⁴² experimentó un proceso continuo de evolución y cambio. De hecho, la indeterminación se refleja en el propio nombre, encunado por Maciunas en 1961 como título de un proyecto de revista que publicaría obras de artistas, escritores y músicos experimentales, pero adoptado enseguida para describir una serie de *performances*, música y otras actividades bajo la rúbrica **Fluxus**.

Fluxus recibió una influencia especial de las ideas de Marcel Duchamp (relacionado con Dadá y con el Surrealismo al mismo tiempo), y del compositor y maestro John Cage, un admirador de Duchamp, interesado en Dadá y en el pensamiento oriental y no racionalizado, y que transmitió sus intereses a una

²⁴¹ Algunas de las monografías sobre Fluxus más importantes son: PHILLPOT, Clive y Jon Hendricks. *Fluxus: Selections from the Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection*. Nueva York, 1988. HENDRICKS, Jon. *Fluxus Codex*. Detroit y Nueva York, 1988. Y, AMSTRONG, Elizabeth y Jon Rothfuss. *En l'esperit de Fluxus*. Barcelona, 1994.

²⁴² Georges Maciunas fue el arquitecto, diseñador y organizador principal de muchas de las actividades "oficiales" de **Fluxus** desde el año 1962 hasta el 1978. Fue el primer director del grupo y algunos autores como Owen F. Smith en su ensayo "Fluxus: una breu història", en *En l'esperit de Fluxus, op.cit.*, nota 241, consideran que sin él el grupo no hubiera existido. Maciunas fue también diseñador y productor de casi todo el material publicado por el grupo, por eso, aunque los Libros-Arte eran obra de distintos artistas, y esto se refleja conceptualmente, también existe una coherencia en el diseño de todas las publicaciones y objetos **Fluxus** con el sello personalizado de Maciunas. Otros

nueva generación de jóvenes artistas de posguerra. Como escribió Ben Vautier:

"Sin Cage, Marcel Duchamp y Dadá, Fluxus no existiría... Fluxus existe y crea a partir del conocimiento de esta situación post-Duchamp (el ready-made) y post-Cage (la despersonalización del artista)"²⁴³.

En 1961 John Cage publicó *Silence* —una colección de ensayos, notas y anécdotas sobre el concepto de la percepción del silencio—. La influencia de este libro en creaciones de esta década es clara, es decir, sus premisas permitían todo tipo de lenguaje en libertad y se transformaba en una acción vital en la cual todo era posible.

Otro de los artistas que consolidó la cohesión del grupo fue Joseph Beuys (1921-1986). Colaboró con **Fluxus** entre los años 1962-1964. Su participación en instalaciones y *performances* del grupo favoreció la fama y el reconocimiento de **Fluxus**, ya que Beuys ha sido, sin duda, uno de los artistas que más ha contribuido a transformar la estética del arte de la segunda mitad del siglo XX. Sus instalaciones y acciones estaban muy ligadas a la idea de ritual y a la descontextualización de hechos cotidianos de su vida dotándolos de contenido y componente artístico, siguiendo los postulados de **Fluxus**. También manifestaba su actitud en contra del mercantilismo artístico y ofrecía una crítica profunda del entorno social. La

artistas involucrados con **Fluxus** fueron: La Monte Young, Dick Higgins, Nam June Paik, George Brecht, Robert Watts, Geoffrey Hendricks, Mieko (Chieko) Shiomi, Allan Kaprow, Alison Knowles, Joseph Beuys,...

figura de Beuys influyó en los “eventos” —*happenings* o acciones— y en la ideología y concepto estético de **Fluxus**, pero aunque realizó algunos Libros-Arte, no auspició explícitamente en los Libros-Arte del grupo. A pesar de ello dejó marcada su huella conceptual en el grupo.

La gama de material “publicado” bajo la égida de **Fluxus** es extraordinariamente amplia: desde panfletos y volantes a manteles y películas; desde lujoso mobiliario artesano a folletos deliberadamente endebles; desde proyectos comerciales inútilmente ambiciosos a aquellos que llevan implícitas alusiones personales misteriosamente oscuras. A parte de proyectos de publicación relativamente convencionales, tales como el periódico *V TRE* y los múltiples en cajas a los que se ha asociado mayoritariamente el nombre de **Fluxus** (ambos serán abordados más adelante), una mezcla fortuita basada en propaganda comercial muestra más de tres docenas de clases de objetos que llevan el ubicuo objetivo **Fluxus**, incluyendo medicinas, menús, radios, ropas, órganos, piezas de ferretería, banderas, signos, relojes, piedras, medallas y latas.

En términos físicos las publicaciones **Fluxus** pueden dividirse a grandes rasgos en tres o cuatro tipos: material publicitario, partituras o instrucciones para acciones impresas, ideas gráficas y objetos.

An Anthology (1963) fue uno de los documentos cruciales del período germinal de la vanguardia americana. Por su

²⁴³ VAUTIER, Ben. “What is Fluxus?”, *Flash Art*, nº 84-85. Octubre-Noviembre 1978: p. 52.

contenido, forma, método y procedimiento, *An Anthology* representa otro paso hacia el estilo con el que más se ha vinculado a **Fluxus**. Aunque oficialmente la edición y la publicación corrían a cargo de La Monte Young, en realidad, era un esfuerzo de colaboración entre artistas como Young, Maciunas y Jackson Mac Low, entre otros. *An Anthology* da el tono para las publicaciones **Fluxus**, en un sentido por su naturaleza antológica —seguramente una piedra angular de la filosofía **Fluxus**— y de nuevo por el radicalismo de sus contenidos. Contiene muchas obras que no suelen encontrarse en forma de publicación, incluyendo una serie de añadidos no convencionales: tarjetas, sobres,... La forma insinúa ya las ambiciones de Maciunas respecto a la publicación y sugiere el refuerzo de su estilo gráfico personal, basado en un formato cuadrangular, y en el recurso a su máquina de escribir IBM con condensada fuente de tipos góticos sin línea de pie, y la aglomeración de palabras y letras destinados a formar cenefas además de componer un texto.

Dos publicaciones que constituyeron un hito fueron el rollo programa *Preview Review* (1963)²⁴⁴ y el Folleto/Prospecto para las *Fluxus Yearboxes* (1962). Ambas anunciaban el futuro de **Fluxus** como un frente común de experimentación radical, inclusivo e internacional. El folleto era una simple hoja que se doblaba en cuatro y utilizaba recursos gráficos y contrastes familiares, tipografía condensada IBM, y un bloque de texto distorsionado que, una vez descifrado, resultaba ser un claro manifiesto de **Fluxus**, acompañado de la definición de esta

²⁴⁴ Hemos comentado esta obra en el capítulo referido a la forma 3.3.2.- ROLLO.

palabra según el diccionario. Proclamando el "*anti-arte, el arte conceptual, la indeterminación, el concretismo, letrismo, el nihilismo, automatismo, brutismo, happenings, danza, teatro, poesía y filosofía*" (entre otras cosas), incluía un impresionante comité editorial y anunciaba un proyecto de siete *Yearboxes*. Esta obra constituye un testamento de la valentía y la ambición del Fluxus de la primera época.

1963 marcó el principio de un período frenético de actividad editora. Aunque hasta el momento había habido un gran número de preparativos e incluso ciertas impresiones, **Fluxus** había existido como *performance*, salvo contadas excepciones: las publicaciones o bien no existían, eran todavía incompletas, o bien se trataba de piezas producidas por los artistas y de las que luego se había apropiado la marca **Fluxus**, una práctica que continuó durante toda la historia de **Fluxus**. Sin embargo, en Nueva York, Maciunas fue capaz de concentrar o reafirmar todos sus proyectos, de restablecer contacto personal con sus aliados americanos, y de empezar a moldear **Fluxus** en torno a la gran variedad de experiencias e influencias que habían emergido durante los dos años anteriores. Para facilitar este proceso se retomó la idea de una publicación periódica. Una revista ofrecía el vehículo ideal para el tipo de trabajo que promovía **Fluxus**. Antes de que los múltiples o Libros-Arte se convirtieran en medios viables, la revista constituía un formato establecido: no sólo las minoritarias revistas "eruditas" de poesía, prosa y crítica, sino también las revistas de arte de difusión reducida como las publicaciones dadá y surrealistas *Cannibale, Littérature* y *291*.



62. Fluxus, V TRE (1963).

La revista Fluxus, denominada V TRE (al parecer el nombre venía de un rótulo de neón incompleto) (fig. 62), empezó en 1963 con formato de hoja antológica de edición muy barata, producida y publicada enteramente por George Brecht. Había aportaciones de Jackson Mac Low, Dieter Roth y otros artistas de la periferia del círculo Fluxus. Los doce números publicados durante los dieciséis años siguientes tenían un tamaño parecido al de un periódico. Presumiblemente, la intención era diferenciar esta empresa de las revistas de calidad, o tal vez considerar su contenido como noticias (pese a la preponderancia, en los cuatro primeros números, de material extraído de otras fuentes). Se

imprimían en restos de papel de prensa y se vendían a precios sensatamente bajos. Si bien en sus inicios era una compilación bastante fortuita de ocurrencias absurdas intercaladas con ejemplos eclécticos de arte anticonvencional e innovador, *V TRE* progresó a través de rápidos estadios de organización, para convertirse, por turnos, en catálogo de ventas, herramienta promocional, diario de acontecimientos y un registro cuidadosamente diseñado de la actividad de Fluxus. En ciertos aspectos, ofrece un patrón para la historia de Fluxus.

Los objetos Fluxus producidos que tuvieron mayor resonancia en el mundo, fueron sin duda las series de *Fluxyearboxes* (1962) y el *Fluxkit* (1964)²⁴⁵, con la riqueza de experimentación diversa que contenía cada una. La primera *Yearbox* representaba una especie de muestra experimental que no era exclusiva de Fluxus; en efecto, la noción de anuario de artista se remonta en el pasado a *Die Brücke*. Tampoco había un simple precedente histórico: la década de los sesenta se abrió con un torrente de experimentación en torno al formato del libro/periódico, a menudo centrado en la Poesía Concreta. Cada *Fluxkit* era una compilación independiente de piezas, con una serie de factores constantes: un maletín o una caja de madera con una etiqueta serigrafiada, compartimentada para contener de veinte a cuarenta o más piezas individuales (partituras, textos y una selección de cajas Fluxus de plástico). La mayoría de versiones llevaban obras similares de un grupo nuclear de artistas: *Water Yam* de Brecht estaba incluido en casi todos los

²⁴⁵ Estas obras están comentadas detenidamente en el capítulo 2.7.1.- LIBRO DE PERFORMANCE.

Fluxkit, así como *Finger-Box* de Ay-O,... Los equipos o kits posteriores llevaban un mayor número de cajas más pequeñas, a cargo de un número mayor de artistas. Las ediciones de *Fluxkit* representaban el aspecto más conocido de **Fluxus**, y como consistían en muestras de obras que se remontan a 1961, también vienen a ser una especie de historia en miniatura.

Las *Cajas Fluxus* o *Fluxbox* son básicamente juegos, puzzles, acciones o ideas materializados en una forma concreta y contenidos en cajitas de plástico. Las cajas pueden contener cualquier cosa. Pero su unidad formal, su disponibilidad a bajo precio, una cierta demanda de “participación del público” y una creencia compartida en el poder del humor —combinado con el unificador estilo gráfico de Maciunas—, marcan esos numerosos y variados objetos **Fluxus** y los separan de la masa de otros múltiples producidos durante la década de los sesenta.

El acto de examinar una *Caja Fluxus* confiere una dimensión más, la necesidad de interactuar eficazmente con la pieza y, por tanto, de entenderla. Obras como los enigmáticos rompecabezas de cuentas de Brecht, *Smoke Fluxkit* (1969) de Yoshimasa Wada, o los equipos de lavado de Benjamin Patterson requieren jugar con ellos, quemarlos, usarlos o manejarlos para que puedan considerarse completos.

El plan de producción de una segunda *Yearbox* empezó en 1965 para acompañar una apretada agenda de acciones y producciones a lo largo de los primeros años de la década de los sesenta. *Flux Year Box 2* se había concebido originalmente como

una especie de "*Caja de juegos*"²⁴⁶, una antología de pequeños objetos, libros de animación visual y películas. Las películas —de formato 8mm— se visionaban con un proyector de juguete manual. *Flux Year Box 2* se vendía en cajas de madera específicamente diseñadas con un típico título de tipografía múltiple serigrafiado en la cubierta. Dentro había compartimentos que albergaban tres, a veces cuatro *Cajas Fluxus*; material impreso como los naipes de Robert Watts o un surtido de tarjetas nominales; y el visor de películas con una selección de películas de 8mm, alrededor de un núcleo central. Como ocurría con *Fluxus 1* o con *Fluxkit*, las posibilidades de cambio eran muchas, aunque también se repetían algunos factores constantes. Brecht, Friedman, de Ridder, Vautier y Shigeo Kubota estaban representados coherentemente con cajas u objetos, y la selección filmográfica seguía siendo relativamente regular (obras de una docena de artistas, incluyendo Yoko Ono, Paul Shrits, Stan Vanderbeek y al propio Maciunas —cuyas películas se incluyeron más tarde en el paquete filmográfico Fluxfilm—).

Fluxpack 3, como iba a llamarse, estaba listo para publicarse en 1975. No llegó a materializarse nunca y nunca estuvo disponible comercialmente.

Dick Higgins²⁴⁷ contribuyó en el campo de las publicaciones artísticas cuando fundó la editorial Something Else Press en los 60. Publicó obras de Gertrude Stein como *Lucy Church Amiably*, escritos de artistas y textos de *performances* de

²⁴⁶ Carta de Maciunas a Ben Vautier, 23 enero de 1965, citado en HENDRICKS, *cit.supra.*, nota 241: p. 122.

²⁴⁷ Dick Higgins fue uno de los artistas más dinámicos de este grupo y asentó muchas de las características de las *performances* y/o "eventos" Fluxus.

Alison Knowles, Allan Kaprow,... además de producir libros suyos y de otros artistas. Todas las publicaciones de Something Else Press contaban con una importante distribución a través del mercado del libro. La revista *foewεombwhnw* (1969) del propio Dick Higgins es un contenedor del espíritu de los años sesenta. Su libro, de título homónimo a dicha revista, recuerda irónicamente un libro de plegarias anglicanas. Encuadernado con tapas de piel negra, guardas de papel negro, los cortes y la media caña de color rojo satinado. El libro está subtítuloado como “una gramática de la mente y una fenomenología del amor y una ciencia de las artes como si fueran vistas por un cazador de setas salvajes”. Cada página contiene dos columnas de texto en el recto del papel y dos columnas en el verso, una línea fina las separa. Cada columna es un ensayo sobre un tema específico de estética, poemas sobre su vida personal, observaciones, textos de *performances*, etc. Una tipografía itálica delicada, los párrafos justificados. Los subtítulos llamativos rompen la página y ocasionalmente hay diagramas, dibujos y/o fotografías. El libro posee una calidad bíblica —papel fino, tipografía pequeña de color negro—. ¿Se ha de interpretar como guía de una nueva espiritualidad, o como un insulto blasfémico a los textos bíblicos, o como un juego creativo?.

En la mencionada revista *foewεombwhnw* Higgins habla por primera vez del formato “*intermedia*” de los Libros-Arte por su capacidad adaptable y “maleable” a multitud de formas de expresión. Un híbrido que puede contener material impreso, dibujos, texto, *performances*, partituras musicales, fotografías,

objetos, música, material orgánico, etc... y gracias a ello su trasfondo conceptual también deviene altamente adaptable²⁴⁸.

El ímpetu original para llevar adelante las publicaciones **Fluxus** (y, en cierto modo, los propios festivales) se originó a partir de la insatisfacción de muchos artistas respecto a los mecanismos de distribución de su obra. Las distintas tiendas **Fluxus** y los almacenes **Fluxus** de venta por catálogo, tenían el objetivo de establecer nuevos canales de distribución para obras y publicaciones. Los diversos planteamientos de distribución utilizados por Maciunas y **Fluxus** eran intentos directos de evitar lo que consideraban la naturaleza elitista del sistema de los museos y galerías, y para hacer que los objetos y *performances* **Fluxus** fueran potencialmente accesibles a todo el mundo.

²⁴⁸ Sobre el concepto "*intermedia*" véase también el capítulo 6.3.- DÉCADA DE LOS 70.

6.2.2.- ZAJ

zaj se inscribe de manera general dentro de las corrientes vanguardistas que propiciaron a finales de los cincuenta y principios de los sesenta una suerte de teatralización de las artes plásticas bajo la forma de *happening*, así como una teatralización de la música en lo que se llamaba, de manera descriptiva, teatro musical o música de acción y que con el tiempo vendría a conocerse como *performance*.

En la "historia" zaj podemos encontrar varios periodos, el más importante, sin duda, fue el comprendido entre 1964 y 1973, fue una época de gran agitación y actividad que estuvo marcada por los conciertos, la escritura y el arte postal.

zaj, al igual que cualquier otro grupo de vanguardia, se mostró como un movimiento abierto, su "manifiesto" se reduce solamente a la inclusión de todas las vocales entre la z y la j como posibilidades de diferentes combinaciones del azar. Sólo ante la necesidad de ofrecer una definición para los curiosos, ellos mismos se hicieron la pregunta y contestaron: "*¿qué es zaj? Zaj es zaj porque zaj no es zaj*"²⁴⁹.

zaj se va a mostrar como uno de los grupos más importantes de vanguardia internacional, a pesar de encontrarse en un medio totalmente adverso a las nuevas ideas. El artista español Juan Hidalgo recuerda que cuando llegó a Madrid procedente de Italia (1964):

*"las actividades musicales eran muy escasas y estaban limitadas en general, a un repertorio anticuado. Sólo en casos contados se podía escuchar música más reciente y raramente recientísima. Los más jóvenes o más ambiciosos compositores españoles usaban un lenguaje posdodecafónico, un lenguaje serial aprendido de oídas y en algunos casos salpicado de aleatoriedades, pero desconocían prácticamente las músicas concreta y electrónica y, sobre todo, los aspectos recientísimos de la música visual"*²⁵⁰.

No es que no se hable o no se tengan noticias de su existencia, sino más bien que se suele tener como algo intempestivo, como una excéntrica manifestación de nuestra última vanguardia. A partir de los años ochenta hasta hoy en día, Hidalgo, Marchetti y Esther Ferrer (componente de *zaj* desde su inicio) continúan ofreciendo sus *performances* y sus conciertos *zaj*, aunque hay que señalar que en estos conciertos se limitan a interpretar, o más bien reinterpretar, obras de los sesenta. Paralelamente desarrollan individualmente, de forma mucho más manifiesta, una obra plástica mucho más objetual.

Su recorrido se inició en 1958 en la ciudad alemana de Darmstadt, donde durante el IX Festival de nueva música, Juan Hidalgo y Walter Marchetti conocieron a través de David Tudor a John Cage. Este encuentro y sus contactos posteriores en Milán van a significar que tanto Hidalgo como Marchetti empiecen a

²⁴⁹ Programa del concierto *zaj* en el Teatro Beatriz. Madrid: febrero, 1967.

²⁵⁰ HIDALGO, Juan. "Zaj", *Revista de Letras*, nº 3, 1969.

cuestionar su mundo musical, en aquel momento centrado en la música concreta. John Cage les inició en el campo de las acciones.

zaj se presenta por primera vez cara al público homenajeando a John Cage, con la particularidad de que no repiten la partitura original de la obra. Se olvidan de Cage e interpretan libremente el silencio. David Tudor presentó la célebre obra de aquel 4'33'' en Woodstock (1952) dividiendo la obra en tres partes con una duración de 33'', 2'40'' y 1'20'' cada una, indicando su comienzo y su final, abriendo y cerrando cada vez la tapa del piano. Una obra sobre la que Daniel Charles ha insistido en el carácter *ready made* de esta pieza "silenciosa" que suele considerarse como iniciadora del arte de la *performance*, así como en el peculiar proceso de "especialización" que se produce en la interpretación que los zaj realizaron de la misma²⁵¹. Gracias al trámite inevitable en la época de la "censura previa" nos ha llegado una descripción del modo en que fue puesta en escena por los zaj:

"El intérprete permanece durante 4'15'' dentro de una jaula esquemática hecha con cuatro listones de madera y sujeta a la balaustrada con una cuerda. Luego tirará del cabo de la cuerda elevando la jaula esquemáticamente, dejándola suspendida y abandonando el escenario a los 4'33''".

Al igual que el núcleo originario de los Fluxus, los zaj provenían del ámbito de la composición musical y pasaron a

²⁵¹ CHARLES, Daniel. "Esthétiques de la Performance", en *Enciclopedia Universalis*. París, 1984: p. 197-211.

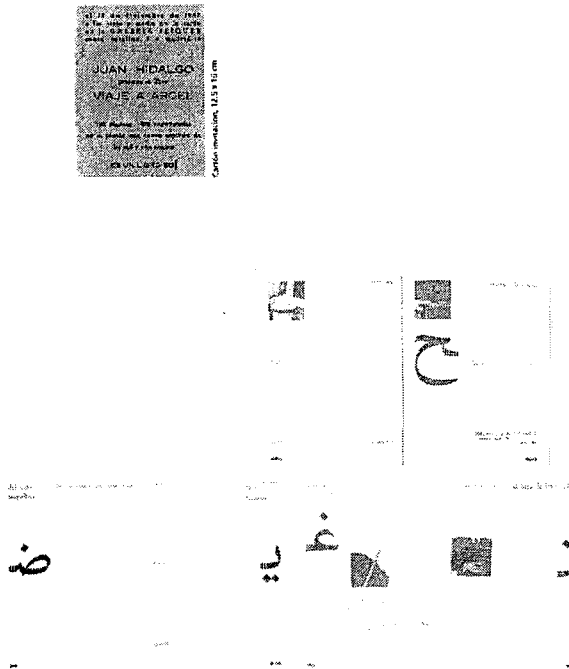
hacer oídos sordos a una música sólo para las orejas bajo la influencia de las teorías de Cage. A ambos se les suele englobar en las tendencias "neodadá" de los 60, con su oposición más o menos virulenta a los vanguardismos oficiales, su vandalismo iconoclasta, el carácter voluntariamente efímero y gratuito de sus manifestaciones, su predilección por el Budismo Zen y la seductora mitología de un arte que debía sacrificarse en las piras cauterizadoras de una vida renovada. El propio Georges Maciunas, cuenta con los *zaj* en sus famosos diagramas genealógicos²⁵².

Mientras el Surrealismo triunfante en casi todas las manifestaciones del arte moderno pretendía "atrapar" las formas mediúmnicas de una vida interior "espiritualizada", en el *revival* neodadá de los 60, se insistía en el aquí y ahora concretos, en lo espontáneo y lo concreto, *zaj* trata de tender trampas, de "atrapar" las huellas y los acontecimientos más elementales e inmediatos de la vida material, de "mostrar" esa vida cotidiana empobrecida casi hasta su extenuación. Porque la vida común está prácticamente desaparecida no debe extrañarnos que el arte asuma como tarea intermediar, interceder por ella para que haga acto de presencia, es decir, representarla en los límites de su banalidad.

Dentro del grupo *zaj* fue José Luis Castillejo quien intentó desarrollar el proyecto más ambicioso en torno a la escritura realizado en nuestro país. Su primer libro *La caída del avión en el terreno baldío* (1966) es una autobiografía "ficticia" expresada a

²⁵² Distintas versiones de estos diagramas de la topografía vanguardista se reproducen en PHILLPOT, Clive y Jon Hendricks, *cit. supra.*, nota 241.

través de textos, citas, palabras sueltas, poemas visuales, frases,... que ofrece al lector la posibilidad de ordenar su propio libro. *La política* (1968) es un alegato en contra del orden político y social. Castillejo denuncia un determinado orden, niega los elementos que contribuyen a su mantenimiento y al mismo tiempo destruye la sintaxis de su discurso. Siguiendo a Gertrude Stein, utiliza la técnica de la repetición porque su mensaje *"tiene relación con la realidad neurótica, incendiaria, propagandística, con la manipulación, con el intento de repetir para controlar"*²⁵³.



63. Juan Hidalgo, *Viaje a Argel* (1967).

Juan Hidalgo presentó en la galería Seiquer de Madrid su libro *Viaje a Argel* el 13 de diciembre de 1967 (fig. 63), en la

²⁵³ AGUSTÍN MANCEBO, Juan. "La escritura que yo busco es la que libera de la marca, la que no siempre está escrita", *Sin Título*, nº2, 1995.

tarjeta de invitación se podía leer lo siguiente: "*502 páginas 502 experiencias no se pierda este nuevo capítulo de las mil y una noches*". Hidalgo emprendió su viaje a Argel invitado por José Luis Castillejo, a finales de junio, llevándose en su equipaje un ejemplar del Corán y tres cuadernos. A su llegada a la capital argelina, le entregó un cuaderno a José Luis Castillejo y otro a su esposa, Ilse, indicándoles que durante su estancia, que se prolongó durante los meses de julio y agosto, escribieran en ellos lo que quisieran. En *Viaje a Argel* están presentes todos los recursos vanguardistas: espacios en blanco, ruptura del espacio tipográfico, azar, silencio y apropiacionismo. Mallarmé, Marinetti, Tzara, Cage y Debord se entrecruzan por sus páginas dando lugar a uno de los Libros-Arte más interesantes de la vanguardia.

Arprocrate seduto sul loto es el único libro de Marchetti, también llamado el "gran libro de la forma". Es un libro musical en el que domina el blanco por el que discurren textos-acciones, las líneas de la música mental y visible, los círculos del libro de la forma, la partitura de *La Caccia*, los principios básicos de la composición ("*miércoles. cuando el día empiece a oscurecer y los cordones blancos expuestos en la ventana se vean grises, componga inmediatamente*"), las consignas a los lectores ("*siéntese en el bordillo de una acera y escuche chapas de botella con una piedra*") y reflexiones a cerca de una no-música ("*piense en una obra, pero no la escriba ni la ejecute jamás*").

De la primera acción tenemos como única prueba un cartón que se envió a un determinado número de personas, por correo, invitándoles al acto que ya se había realizado. Así se

inició en nuestro país una nueva manifestación artística denominada arte postal o mail-art que utiliza el sistema postal como soporte y espacio de creación. A nivel internacional, numerosos artistas, entre ellos, On Kawara, Georges Maciunas, etc., ya habían establecido a través del correo un sistema alternativo de comunicación con el fin de transgredir no sólo las reglas que dominan el mercado del arte sino también las que rigen el orden social, **zaj** entró a formar parte de esta red.

Los conciertos **zaj** son una sucesión de breves acciones o "etcéteras", como los ha denominado Juan Hidalgo, que nada tienen que ver con un concierto tradicional. La palabra concierto se comenzó a utilizar sobre todo para burlar la censura franquista de aquellos años. Los "etcéteras" son fragmentos cotidianos ofrecidos al público fuera de su contexto, a través de gestos, desplazamientos, frases escritas, silencios y exhibición de objetos. Son acciones que están entre el arte y la vida, pero no en el sentido tradicional defendido por algunos artistas que afirman, como Juan Hidalgo, que "*su vida es arte y el arte es su vida*"²⁵⁴. José Antonio Sarmiento en su ensayo "El recorrido **zaj**" describe un concierto **zaj** de la siguiente forma:

*"Un concierto **zaj**, es ante todo, un espectáculo visual y una teatralización de la vida cotidiana donde están presentes el pensamiento zen y la familia **zaj**, es decir Duchamp (el abuelo), Cage (el padre), Satie (el amigo) y Durruti (el amigo de los amigos). Al que habría que sumarle Marinetti (el amigo olvidado)"*²⁵⁵

²⁵⁴ JIMÉNEZ, Carlos. "Zaj: el oído en el ojo", *Lápiz*, nº50. Febrero 1989.

²⁵⁵ SARMIENTO, José Antonio. "El recorrido **zaj**", en *Zaj*. Madrid, 1996: p. 17.

Así definidos los "etcéteras", se puede afirmar que están próximos a los "eventos" Fluxus o a los *happenings*, aunque se mantienen ciertas diferencias.

Cuando a Hidalgo se le preguntaba qué relación existía entre *zaj* y Fluxus su respuesta era siempre la misma: "*La que existe entre Buster Keaton y los hermanos Marx*"²⁵⁶. Georges Maciunas se interesó desde un principio por *zaj*, Hidalgo recuerda que en cierto momento le planteó que se integrara en Fluxus:

*"No fue por impertinencia, pero con el humor con el que se desarrollaba todo este tipo de actividades le contesté diciendo que de la misma manera que podríamos llamar a todo Fluxus, podríamos llamar a todo zaj"*²⁵⁷.

A pesar de estas divergencias las relaciones entre ambos grupos, o al menos con algunos de sus miembros, fueron muy intensas. Obras de Wolf Vostell se interpretaron en el "concierto-party" celebrado en el taller-jardín de Martín Chirino (noviembre 1965). Durante el Festival *zaj* 2 (mayo 1966) se organizó un concierto en el que interpretaron obras de Dick Higgins, Georges Brecht, Ben Vautier, Chieko Shiomi, Emmet Williams, etc. En su primera gira por Europa (Frankfurt, Aachen y Berlín, septiembre 1966) Juan Hidalgo, Tomás Marco y José Luis Castillejo intervinieron en acciones de Dick Higgins, Alison Knowles y Vostell. *zaj* presentó en Madrid a Higgins y Knowles en un concierto de "events y new music" (1967).

²⁵⁶ BONET, Juan Manuel. "El músico Juan Hidalgo imparte en el Círculo de Bellas Artes de Madrid un taller de arte actual", *Diario 16*. Madrid, 21 de noviembre 1987.

²⁵⁷ ZAYA, Octavio. "Zaj y fluxus", *Arena*, nº2. Abril, 1989.

zaj y Fluxus supusieron un cambio de dirección de los preceptos conceptuales y estéticos del arte de la segunda mitad de nuestro siglo, y su especial dedicación al material impreso y los Libros-Arte benefició su proliferación y atención por parte de artistas e instituciones artísticas.

6.2.3.- POP-ART: ED RUSCHA

El **Pop-Art**²⁵⁸ surgió, a finales de los años cincuenta y se prolongó hasta mitad de los sesenta, en dos núcleos urbanos, Londres y Nueva York. Este hecho determina en gran medida que sea un tipo de manifestación artística que tiende a reflejar aspectos inherentes de la atmósfera peculiar de la ciudad. No en vano, las temáticas preferentemente desarrolladas conectan con el objeto cotidiano y, por supuesto, con la estética consumista.

El **Pop-Art** está basado en una sensibilidad antiantropomórfica, es decir, una sensibilidad que rechaza la importancia del sujeto. Reivindica un lenguaje plano, sin complicaciones, fácilmente accesible a la mayoría. No es un arte programático que se fundamente en teorías previas o que proclame su ideología mediante manifiestos. El **Pop-Art**, como su nombre indica, tiene connotaciones que remiten a la cultura popular.

Es un arte figurativo y realista, muy directo, con una iconografía que se nutre, a parte de los elementos propios del mundo cotidiano, de las imágenes procedentes de la fotografía, de los cómics, de las revistas y los diarios, así como de la publicidad, del cine y de la televisión. Por otra parte, el artista pop aplica, en determinadas ocasiones, medios mecánicos o semimecánicos para la obtención de sus obras.

²⁵⁸ Sobre este movimiento véase, entre otras obras: AMAYA, Mario. *Pop Art... and after*. Nueva York, 1972; del mismo autor, *Pop as art. A survey of the New Super Realism*. Londres, 1965. WILSON, Simon. *El Arte Pop*. Barcelona, 1975. Y, LIVINGSTON, Marco. *Le pop art*. París, 1990.

Sin olvidar los Libros-Arte de David Hockney, Andy Warhol, Jim Dine, Jean Dubuffet o Robert Rauschenberg,... el artista más importante dentro del terreno de los Libros-Arte bajo los postulados del **Pop-Art** norte-americano es posiblemente ED (Edward) RUSCHA (n.1937). Anne Moeglin-Delacroix en su libro *Esthétique du livre d'artiste* afirma que:

"El libro de artista tiene un doble origen, a principios de los años sesenta: el uno americano, con Edward Ruscha (nacido en 1937); el otro, europeo, con Dieter Roth (nacido en 1930)²⁵⁹, [...]. El primero es representativo del Minimalismo estético y a la vez común al Pop-Art y al Arte Conceptual; el segundo tiene más de una afinidad con la fisionomía neodadaísta que inspira en los mismos años el movimiento Fluxus"²⁶⁰.

Una de las obras emblemáticas de Ed Ruscha es *Twenty-Six Gasoline Stations*²⁶¹ (1962-66) (fig. 64). Clive Phillpot se refiere a ella como *"el crédito principal para mostrar que el libro podría ser un vehículo primario para el arte está en Ed Ruscha"*²⁶². Phillpot, bajo este criterio, concede gran valor a las largas ediciones de Ruscha y al hecho de que produce libros como actividad primordial. A la vez, Ruscha usa el libro casi de manera neutral, es decir, por la manera como los ha diseñado neutraliza

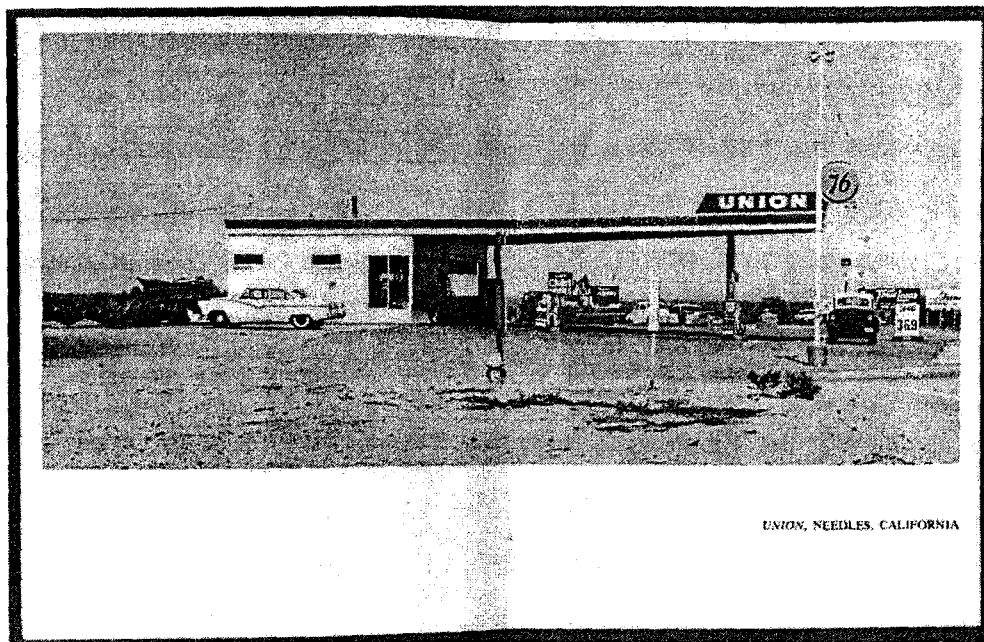
²⁵⁹ Comentaremos la obra del artista suizo Dieter Roth en el apartado siguiente.

²⁶⁰ MOEGLIN-DELACROIX, *cit. supra.*, nota 28: p. 24-25.

²⁶¹ Clive Phillpot realiza un magnífico análisis de las consecuencias y repercusiones que tuvo esta obra en el campo de los Libros-Arte en su artículo "Twenty-Six Gasoline Stations That Shook the World: The Rise and Fall of Booklets as Art", *Art Libraries Journal* 18, nº1. 1993: p. 4-13.

²⁶² PHILLPOT, Clive. "Some Contemporary Artists and their Books", en LIONS, Joan. *Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook*. Rochester, Nueva York, 1985: p. 101-102.

las características físicas y estructurales de sus libros, haciéndolos en términos materiales, tan convencionales como le es posible.



64. Ed Ruscha, *Twenty-Six Gasoline Stations* (1962-66).

Los libros de Ruscha combinan casi literalmente el Pop-Art Californiano con la estética fotográfica Minimalista, por la representación seriada y en secuencias, y por la frialdad y el escepticismo de su lenguaje. El título describe el contenido del libro siendo absolutamente preciso y banal. *Twenty-Six Gasoline Stations* describe el objetivo del libro ya que se compone de fotografías en blanco y negro de 26 gasolineras diferentes de California, Oklahoma, Nuevo México y Arizona, sin más texto que algunas leyendas esporádicas. El libro revela la complejidad visual urbana y el panorama americano suburbano. La investigación, con sus imágenes planas, revela una articulación de signos y sentidos

en el contexto diario. Treinta años después, con un cuarto de siglo de experiencia en el mundo del arte por medio, el aspecto chocante y humorístico del libro ha disminuido algo, pero en 1966 la lectura de esta obra en contra de la fotografía de paisaje y de las imágenes altamente estetizadas, reclamaba una doble vertiente de la imaginería de las Bellas Artes y/o la visión crítica humanística. El sentido del humor de Ruscha se aprecia en muchos de los títulos y formatos de sus libros posteriores, por ejemplo en *Various Small Fires and Milk* (1964) y *Nine Swimming Pools and a Broken Glass* (1968), ambos revelan en su interior lo que los títulos afirman.

En *Every building on the Sunset Strip* (1966) Ed Ruscha hizo un retrato de la ciudad de Los Ángeles. Se trata exactamente de una descripción de los edificios de ambos lados de la calle Sunset. Es una única secuencia en forma de acordeón²⁶³, que al igual que en la calle, puedes “conducir” en ambas direcciones.

No son libros “raros” o ediciones limitadas —las ediciones de Ruscha abarcan entre los 1.000 y 5.000 ejemplares—, sus obras eran producidas en tiendas comerciales de offset. El papel y los métodos de reproducción fotográficos son inconfundibles. De hecho, son el material de impresión comercial de stock de posguerra. Estos aspectos de los libros de Ruscha les dan un distintivo de identidad, aunque estaban cuidadosamente diseñados, simultáneamente estaban calculados para tener una apariencia completamente neutra, casi como una publicación incidental. La obra de Ruscha era, sobretodo, barata, para circular

ampliamente, para ser accesible a una audiencia que no podía o no quería entrar en las galerías de arte.

La idea de modificar la estructura de la galería de arte empezó con los *happenings* y en cierta manera con los “eventos” de Fluxus a finales de los 50 principios de los 60, permitiendo a las obras de arte estar en cualquier lado, a cualquier hora y para cualquiera. Pero sería un error ver la obra de los artistas desconectada de las principales instituciones de arte. A menudo, las publicaciones de los artistas se desarrollaban en coordinación con museos o galerías que aprovechaban la oportunidad para crear publicaciones que eran un híbrido entre Libros-Arte y catálogos. Las galerías vieron estas obras como una alternativa o una buena manera de generar publicidad, más que una subversión de su autoridad. Todavía en nuestros días compartimos este perfil del Libro-Arte como forma democrática y de fácil accesibilidad al público. Era un concepto con muchos ideales implícitos, muchas esperanzas para una transformación del mundo del arte y otras áreas en las que los artistas podían operar sin preocuparse por la acomodación de su obra. En la era de los 60, aún recuperándose de la crisis económica de la posguerra, era posible mantener esa visión.

Ed Ruscha creó muchas obras que se han convertido en clásicos de obras fotográficas y Libros-Arte, como: *Some Los Angeles Apartments* (1965), *A Few Pal Trees* (1971), *Colored People* (1972), *Hard Light* (1978),... Hay muchos fotógrafos que ponen su obra en un dossier, o incluso en forma de libro sin

²⁶³ Sobre las características específicas de esta forma ver el capítulo referido a la forma 3.3.5.- ACORDEÓN. Y sobre las particularidades secuenciales de esta

pensar en lo que realmente diferencia la forma libro de una mera colección o de un espacio móvil de exposición. Las secuencias o los límites, la a menudo arbitraria decisión de mostrar “twenty-six” (veintiséis) o “twelve” (doce) o “all” (todo) de algo, provee al libro de unos principios básicos estructurales muy propios de la obra de Ruscha²⁶⁴. El propio artista dice al respecto:

*“Uno de los propósitos de mis libros tiene que ver con el hecho de realizar un objeto producido en serie. El producto final tiene un aspecto comercial profesional. He eliminado el texto de mis libros. Quiero material neutro. Mis imágenes no son ni interesantes, ni tienen un tema específico. Son simplemente una colección de hechos; mi libro es más bien una colección de ready-mades”*²⁶⁵

obra ver el capítulo 3.1.- LA SECUENCIA.

²⁶⁴ Ruscha realiza una revisión de su propia obra en forma de monografía: RUSCHA, Edward. *The works of Edward Ruscha*. Nueva York, 1982.

²⁶⁵ Entresacado de una entrevista a Ruscha realizada por COPIANS, John. *Artforum*. Febrero 1965, y reproducida en LIPPARD, *cit. supra.*, nota 30: p. 11-12.

6.2.4.- DIETER ROTH, BRUCE NAUMAN Y DAN GRAHAM

Hemos seleccionado estos tres artistas por el papel relevante que tienen sus Libros-Arte dentro del contexto artístico de la década de los sesenta. Otros artistas como Andy Warhol, Jim Dine, Daniel Spoerri, Robert Rauschenberg, Lucio Fontana, George Brecht, Allan Kaprow,... también trataron aspectos muy interesantes del Libro-Arte en este período.

La obra de Dieter Roth, igual que ocurría con la obra de Ed Ruscha, se centra en los Libros-Arte. No ocurre lo mismo con los Libros-Arte de Bruce Nauman y Dan Graham. Para ellos este soporte creativo es un complemento que asienta y refuerza sus objetivos plásticos, pero por las singularidades de sus libros hemos considerado oportuno dedicarles un pequeño espacio en este capítulo.

DIETER ROTH²⁶⁶ (a.k.a. Dit Rot, n. 1930) otorga una nueva dimensión a los Libros-Arte. Es el primer artista que hace libros como foco principal de su obra, considerándolos una obra de arte, no como publicación o vehículo para la literatura o la expresión visual, sino como forma en sí mismos. Aunque en las vanguardias históricas los artistas habían experimentado con libros, extendiendo o alargando sus convicciones, ellos no

²⁶⁶ Entre los muchos estudios que se han realizado sobre la obra de Roth, recomendamos el del propio artista, ROT, Dieter. *Dieter Roth: Bücher*. Hannover, 1974.

tomaron aspectos de formato, estructura, texto, secuencia,... como objetivo principal para sus libros de la manera que lo hace Roth. No hay forma de traducir un libro de Dieter Roth en otro medio o soporte que no sea un Libro-Arte. El contexto de las obras es inseparable a su forma y se justifican a sí mismos a través de la exploración de las características conceptuales y estructurales de un libro. Roth deja claro que sus obras realmente no quieren significar libros, ni esculturas, ni piezas de arte múltiples. Este aspecto de su obra es significativo desde el momento en que permite a la estructura de la obra integrarse con el proceso de edición, creando una forma híbrida del Libros-Arte. Dio importancia a las cuestiones formales y la forma códex se convirtió en la base estructural de su investigación, conjugando el diseño gráfico experimental con la Poesía Concreta.

Su primera publicación fue un diario, *Spirale*, producido en colaboración con Eugen Gomringer, uno de los creadores de la Poesía Concreta alemana del que hemos hablado anteriormente, y un diseñador gráfico, Marcel Wyss. *Spirale*, apareció en nueve ocasiones, desde 1953 a 1964 y fue una producción muy elaborada "de formato muy grande, muy bien impresa en papeles de colores, que incluía xilografías y linograbados de artistas tan consolidados como Hans Arp"²⁶⁷ .

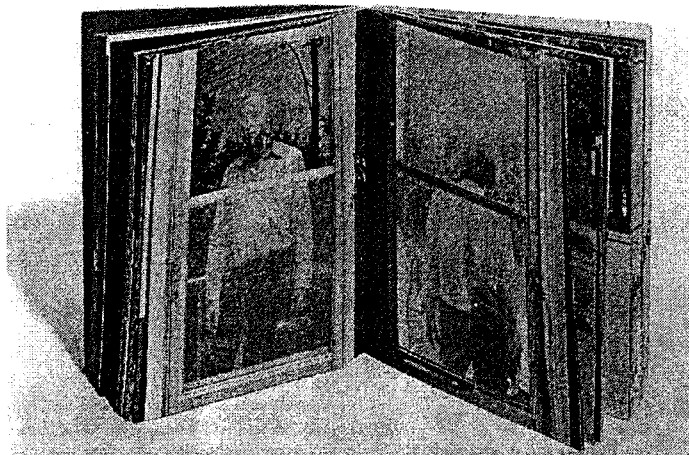
Otra de sus publicaciones fue *Childrens' Book*, realizada desde 1954 hasta 1957. En ellas, papeles cortados y traslapados servían para esculpir el espacio interior del libro. Los elementos

²⁶⁷ MOORE, Barbara y Jon Hendricks, "The Page as Alternative Space 1950 to 1969", en LIONS, Joan. *Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook*. Rochester, Nueva York; 1985: p. 89-90.

de la pieza se convirtieron en piezas básicas para el vocabulario de su producción.

Bilderbücher (1957) fue uno de sus primeros Libros-Arte que publicó con su novedosa imprenta Forlag Ed., la composición de las páginas enfatiza las características convencionales de construcción y destrucción de las páginas. La página es literal y no está meramente al servicio del soporte visual. Ningún elemento estructural permanece neutral. El tema principal es la falta de convenciones, las curvas de las páginas y los elementos estructurales son más que actividades incidentales. Se enfatiza la secuencia lineal o ininterrumpida.

La obra de Roth como Libros-Arte rápidamente tuvo acogida internacional. En 1964 y 1966 publicó una colección de pequeños libros, *Snow* (fig. 65), un proyecto con estudiantes del Philadelphia College of Art. Y *Scheisse* en la Rhode Island School of Design.



65. Dieter Roth, *Snow* (1964-66).

BRUCE NAUMAN (n. 1941). Su obra, aunque aparentemente simple, esconde de manera independiente las dudas y cuestiones de la sociedad contemporánea. Este es el caso, por ejemplo, de *L.A. Air* (Multiples, 1970). La premisa conceptual que lo conduce se basa en la aprehensión del color y el significado que produce en la percepción visual. Está impreso en offset. Es una obra de gran formato que consiste en una secuencia de páginas donde el color de la tinta va desde el ocre amarillo hasta un marrón oscuro profundo, a través de varios tonos de sepia, grises-humos, y grises-amarillentos. El juego es obvio. Estos son los colores del aire de la ciudad de Los Angeles y la secuencia en la que uno los encuentra en las páginas infinitas intensifica sus matices por el contraste. No hay insinuaciones narrativas ni poéticas —los colores no se profundizan o se hacen luminosos—, son como vistas tomadas de diferentes partes de la atmósfera de diferentes días y en varias condiciones climáticas. Aquí el color es literal y conceptual, debe “leerse” como una representación de neblina, niebla, bruma, y otros elementos de la polución. También puede experimentarse directamente, como percepción de color. El gran tamaño de la página garantiza que se de esta experiencia, el campo de color es suficientemente grande para saturar el espacio visual. La página no tiene una identidad particular, simplemente sirve como soporte material y los colores no son grabaciones fotográficas del aire.

Nauman explora otros aspectos físicos del color en su publicación *Clearsky*. La obra consiste en ocho páginas impresas a todo color, del azul más claro al más oscuro. El libro tiene como objetivo el proceso mental como participación sensorial en la

tonalidad y variación de los colores. El título sólo estimula una participación mental: las obsesiones, la frustración, las conductas absurdas y sin sentido, la intensidad y el aburrimiento, la inseguridad, el afán de control, la angustia, todo ello tratado desde una ironía y una crítica que pretende sacudir al espectador.

A pesar de que actualmente su labor creativa se centra en las instalaciones, la obra de Nauman demuestra que no importa el medio sino el concepto que esconde la obra, y para él este concepto se sigue basando en provocar actitudes que rompan la impasibilidad del espectador.

Las primeras obras de DAN GRAHAM (n. 1942) fueron piezas conceptuales publicadas en diversas revistas. *Schema* (Gerald Ferguson, 1966), por ejemplo, es una meticulosa descripción de la página impresa, empezando por las letras, los espacios, el peso, calidad del papel, etc. Es esencialmente un interrogante acerca de los aspectos formales y materiales de la información, no sólo en lo referente a su producción, sino también al contexto de la exposición. Diseñó esta obra para varias revistas, con la intención de que pudiera al mismo tiempo autodefinirse y relacionarse a través del contexto, con la información del resto de sus páginas. Cada realización publicada de esta obra ocupa una página aislada en una revista. La obra no puede ser expuesta salvo en la publicación. Normalmente, las revistas producen arte de "segunda mano", es decir, que existe primero, como presencia fenomenológica, en las galerías. *Schema*, por el contrario, existe sólo por su presencia en la estructura funcional de la revista y lo que está expuesto en las

galerías es lo que es de “segunda mano”. *Schema* funciona o bien como página (se interrumpe cuando la última línea alcanza el final de la hoja de papel), o bien puede ampliarse indefinidamente en forma de libro.

Las variantes de *Schema* se autogeneran gracias a su autodefinición compositiva. Consiste en un listado en forma de columna, con un inventario auto-referencial de la estructura gramatical interna y de la apariencia física externa del contexto específico material en el que ha sido impreso. En forma de “índice”, la obra hace sumario del número total de adverbios, sustantivos, adjetivos y signos de puntuación que la componen, el cuerpo de la tipografía, el tamaño del área escrita de la página, la calidad del papel, el número de palabras, etc. El espacio se limita a la presencia de esta información, la obra se compone como desglose de los elementos materiales y características del contexto. La obra se constituye, a la vez, en su propia estructura gramatical interna y en la posición física externa que ocupa.

Esta obra actúa, al mismo tiempo, como arte y como crítica de arte. Las variantes de *Schema* no son simplemente autoreferenciales —por el uso del sistema de la revista como soporte—, las revistas determinan un lugar o un marco de referencia. *Schema* trata sobre auto-referencialidad, no sólo a causa de su constitución, sino también a causa de su emplazamiento. *Schema* niega toda composición narrativa, toda interioridad y toda referencia a una realidad externa. Cada variante se reduce a un puro análisis de sí misma, de sus límites, su topografía, su descomposición gramatical y del vacío de estos espacios dentro de esa información.

Quiso hacer un arte pop más literalmente asequible (tomando la idea de Warhol de reemplazar la calidad por cantidad, siguiendo la lógica de la sociedad de consumo). Quiso hacer una forma artística que no pudiera ser reproducida o expuesta en una galería/museo, y quiso hacer una reducción todavía mayor del objeto mínimo a una forma bidimensional no necesariamente estética (que no fuera ni pintura ni dibujo): un impreso disponible y reproducible masivamente. Colocarla en una página significaba que podía ser leída conjuntamente con las reproducciones de obras de arte, las reseñas, la crítica, y construir entonces en sí misma una forma crítica, desde la revista, de la estructura galerística.

Su obra para revistas que más se parece a un artículo convencional fue *Homes for America*, publicada en *Ars Magazine* en diciembre de 1966/enero del 1967. Fue un artículo diseñado a partir de fotografías de casas de suburbios, tomadas durante dos años. Era importante que las fotografías no se miraran por separado, sino como parte del diseño del artículo hecho por la revista. Son ilustraciones del texto, o viceversa, el texto funciona en relación a las fotografías, modificando así su significado. Las fotografías y el texto son partes separadas de una organización bidimensional y esquemática del sistema de perspectiva. Las fotografías dialogan con listados y columnas de documentación, y conjuntamente todo ello representa la lógica serial de los desarrollos del hábitat urbano, que es de lo que propiamente trata el artículo. Dan Graham cree que el hecho de que *Homes for America* fuera finalmente sólo un artículo de revista, y no pretendiera ser una "obra de arte", fue su elemento distintivo.

Finalmente, sus obras *Extended Distance/Extended Time* (1969) y *Side Effect/Common Drug* (1969), funcionan como tablas estructuradas de datos que generan una matriz-óptica. Pueden leerse como "efectos espacializados" en el tiempo. En *Side Effect/Common Drug* la secuencia temporal óptico-reflexiva de la lectura genera su contenido. Los puntos siguen una secuencia. La de causa/efecto, más otra de "densidad espacial". Leyendo la tabla en horizontal o en vertical o incluso transversalmente, podemos por ejemplo "ver" los efectos "secundarios" producidos por una droga empleada para corregir efectos secundarios de una droga anterior. La extensión del campo de datos (durante el tiempo de lectura) continúa hasta que todos los efectos autoreflexivos (los puntos) se interrumpen visualmente.

La obra reciente de Dan Graham se debate entre la instalación y la arquitectura, pero en su esencia conserva esta continua referencia a la dualidad de significados y significantes.

6.3.- DÉCADA DE LOS 70

El clima político-social activista de la DÉCADA DE LOS 70 se materializó en ediciones baratas y desechables, manifestando la pretendida *“desmaterialización del objeto artístico”*²⁶⁸, sustituyendo la pintura y la escultura por la documentación de las acciones e ideas a través de fotografías, vídeos, cassettes, *performances* y libros. Por otra parte, los libros y publicaciones pretendían ser, en un principio, obra fuera del alcance del mercado y del circuito de las galerías y los museos, pero que finalmente han acabado absorbiendo y comercializando con el nuevo producto. Una voluntad de mantenerse al margen de los recorridos establecidos, el retorno a unas ideologías pre-industriales y, a la vez, en el polo opuesto, el recurso de la violencia y la pornografía como un arma de subversión, provocaron la aparición de una estética precaria, con manifestaciones que van desde la hoja de papel manuscrita a la mitificación de la fotocopia y del papel de diario.

En los años setenta se extendía la conceptualización del arte como una actividad no vinculada a un medio particular o a una forma convencional como una pintura al óleo, o una escultura. La idea enfatizaba la práctica convencional. Ni el mercado ni la acción constituyen el centro del “arte”, el cual “sólo existe” en la idea. El proceso de desmaterialización del arte culmina en el llamado Arte Conceptual o Arte como Idea. Dentro de esta modalidad lo esencial es la idea que origina la obra de

arte; el hecho que ésta no llegue a realizarse no tiene ninguna importancia. Fueron muchos los artistas que desde finales de los sesenta y hasta aproximadamente mitad de los setenta optaron por alguna de las diversas posibilidades que ofrecía el Arte Conceptual. En este contexto, muchas obras adoptaron formatos híbridos o "*intermedia*" —usando la terminología propuesta por Dick Higgins²⁶⁹—, y los "libros" se convirtieron en el formato *intermedia* por excelencia, desde el momento en que podían contener imágenes, textos, señales, materiales en formatos flexibles, mutables, cassettes, abarcando extremos desde lo sublime a lo ridículo, de lo ordinario a lo inusual,... para expresar ideas personales, políticas o abstractas.

Si los 50 y los 60 visionaron el desarrollo de los Libros-Arte como una forma de arte barata cuya flexibilidad en el formato era muy servicial para la obra y las posturas de los artistas, los 70 fue la década en que las instituciones se dedicaron a la producción de Libros-Arte múltiples, democráticos y asequibles, ello consolidó este aspecto de su identidad. Hubo muchas instituciones que ofrecían facilidades de producción, lugares de distribución o exposición, e instituciones en las que se enseñaba con destreza y técnica todo lo relacionado con la publicación de Libros-Arte, al igual que lo hicieron imprentas privadas e independientes. Muchas de ellas, aunque modificadas o ampliadas, aún existen.

²⁶⁸ LIPPARD, *cit. supra.*, nota 30.

²⁶⁹ HIGGINS, Dick. "Intermedia" (1965), *Something Else Newsletter* 1, n°1. Febrero 1966; reproducido en *foewæombwhnw*. Nueva York, 1969: p. 11-29. El año siguiente, Higgins elaboró un manifiesto sobre el mismo tema, titulado "Statement on Intermedia", *dé-coll/age* 6. Julio 1967: sin paginar.

Algunos editores privilegiados que se dedicaron a este campo ya existían desde los años 60 (con auges y fallidas como las imprentas de los 70), como la mencionada anteriormente Something Else Press de Dick Higgins²⁷⁰, que fue una de las más exitosas en la producción de Libros-Arte desde 1964 a 1973. O, Other Books and So de Ulises Carrión, Space Heater de Phil Zimmermann o Corale Press de Simon Cutt, por nombrar algunos de ellos. Pero en los años setenta los Estados Unidos se convirtieron en uno de los lugares más prolíficos de instituciones editoras. Printed Matter Bookstore en DIA (Nueva York) y Franklin Furnace además de dedicarse a la edición de Libros-Arte, son dos de los espacios más importantes para verlos, comprarlos y distribuirlos. Printed Matter Bookstore (1976) —Sol LeWitt fue uno de sus fundadores— se distingue por su continuidad y antigüedad, por la producción masiva de largos tirajes, en ediciones económicas o lujosas. En el año 1972 en Rochester, Joan Nathan Lyons creó Visual Studies Workshop Press en la que publica Libros-Arte asequibles y múltiples, aún en la actualidad ejerce una tremenda influencia en los libros americanos. Nexus Press en Atlanta, Book-Works en Londres, Art Metropole en Toronto, Womens' Studio Workshop en Nueva York, Pyramid Atlantic, etc., entre otros, también han contribuido en el panorama editorial de esta década de los setenta. Progresivamente otras instituciones como museos, galerías o centros de arte han evidenciado su interés por la publicación y exposición de Libros-Arte.

²⁷⁰ Ver capítulo 6.2.1.- FLUXUS.

Es a partir de esta década cuando empiezan a frecuentar las exposiciones sobre "Libros de Artista"²⁷¹ en galerías e instituciones públicas. No está de más destacar, que si bien en capítulos anteriores hemos situado los primeros Libros Ilustrados y *Livres d'Artiste* a finales del s. XIX, la aceptación de este soporte creativo ha sido muy lenta dentro de los circuitos del mundo del arte. Sin embargo, la 6ª edición de la Documenta de Kassel (Alemania) en 1977, dedicó uno de sus pabellones a los Libros-Arte. Estaban expuestos en dos secciones llamadas "Metamorfosis del Libro" y "Libro-Concepto", respectivamente. Este fue uno de los testimonios de la incipiente consolidación del libro como concepto y soporte creativo a final de los años setenta. En esta muestra se recogían obras de Marcel Duchamp, Piero Manzoni, Dieter Roth, el grupo Fluxus, Marcel Broodthaers, George Brecht, On Kawara, Zush,...²⁷².

²⁷¹ Recordemos que, lo que a lo largo de esta investigación hemos denominado Libro-Arte se le conoce habitualmente como Libro de Artista, creando un amplio marco de confusión al englobar bajo este término a toda aquella clasificación y tipología que hemos establecido en el capítulo 2. Sobre esta reflexión nos remitimos a la introducción de dicho capítulo y al apartado 2.3.- LIBRO DE ARTISTA.

²⁷² El tercer volumen del catálogo de esta 6ª Documenta es un testimonio excepcional de las características de los Libros-Arte de la década de los 70. *Documenta 6*. Kassel, 1977.

6.3.1.- ARTE CONCEPTUAL LINGÜÍSTICO

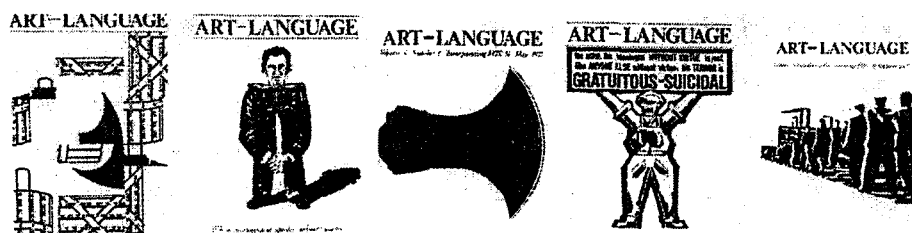
Dentro del Arte Conceptual hemos de destacar las connotaciones lingüísticas que han sido asociadas a este movimiento de vanguardia. En esta línea sobresale, fundamentalmente, Joseph Kosuth²⁷³, quien en 1966 ya hablaba del “*Art as Idea as Idea*” (Arte como Idea como Idea). Esta afirmación comporta subrayar la ausencia de la materialidad física del objeto. Kosuth recurre al lenguaje como medio para entender el arte. Partiendo del conocimiento de la filosofía de Ludwig Wittgenstein que se basa en el lenguaje, los conceptos, las relaciones estructurales y la información visual; aplica sus conocimientos teóricos en la creación de conexiones entre el lenguaje y la percepción visual.

El grupo británico **Art&Language**²⁷⁴ fundado en Coventry en 1968, también se inscribe dentro de este contexto lingüístico del Arte Conceptual. La actividad originaria de **Art&Language** consistió en artículos y ensayos sobre Arte Conceptual. Desde 1969 publicaron veinte números de la revista *Art-Language* (fig. 66) dedicados a contribuir en el desarrollo del Arte Conceptual y dejando entrever que la obra de arte podía tomar una amplia variedad de formas, incluyendo posters, cassettes, vídeos, banderas, palabras impresas, por supuesto pintura y reflexiones teóricas. *Art-Language* se creó como foro de discusión y debate.

²⁷³ Ver capítulo 2.7.3.- CONCEPTUAL.

²⁷⁴ Sobre el grupo ver *Art&Language*. París, 1993. Y el catálogo de la reciente exposición realizada en la Fundació Antoni Tàpies, *Art&Language in practice*. Vol. 1 y Vol. 2. Barcelona, 1999.

No se trataba de exponer el lenguaje “como arte”, sino como marco de proyectos y propuestas. Las obras se publicaban sistemáticamente como frases, ensayos, discusiones o afirmaciones en relación a la función del arte y su significado. El lenguaje adquiría el papel de medio artístico como otro tipo de práctica artística, como aspecto meta-lingüístico del arte. Progresivamente fue adoptando un ángulo más crítico y dialéctico, discutiendo sobre la deformación de los términos conceptuales y su arbitraria clasificación, además de presentar ensayos, análisis teóricos y obras de diferentes artistas como: Barthelemy, Burns, McKenna; y los propios editores: Bainbridge, Baldwin y Hurrell. De 1972 a 1976 editaron *Indexing*. Esta revista aportaba al proyecto anterior el refuerzo teórico de sus instalaciones. La nueva variante de práctica artística, antes mencionada, ahora se basaba en el diálogo de sus participantes.



66. Portadas de la revista *Art-Language* (1977).

Sin embargo, a pesar de la relevancia de sus libros ni Joseph Kosuth, ni el grupo **Art&Language** ejercieron una influencia decisiva en libros de acepción conceptual²⁷⁵, aunque sí contribuyeron en ellos indirectamente al reivindicar la plasticidad del significado de las letras y las palabras.

²⁷⁵ Ver capítulo *op. cit.* en torno a la acepción de este concepto.

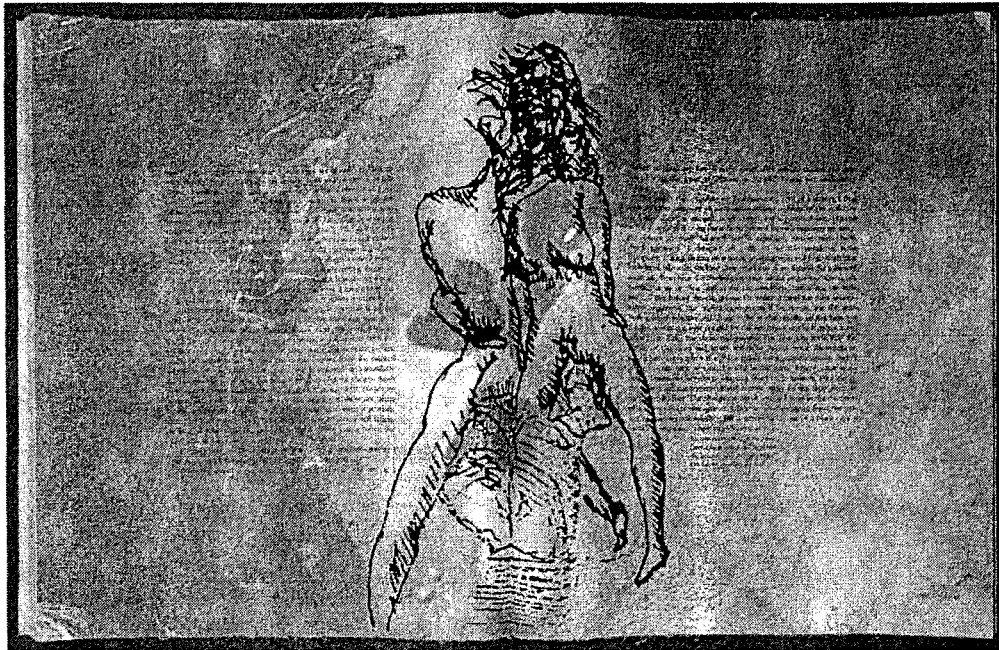
6.3.2.- TRANSVANGUARDIA ITALIANA

El concepto de Transvanguardia fue acuñado a finales de los setenta por el crítico Achille Bonito²⁷⁶ a una serie de artistas como Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola de Maria,... cuya característica más significativa era la adopción de una postura nómada ante los lenguajes del pasado, sin respetar ninguna afiliación determinada. En este sentido, se comprende que la **Transvanguardia** no reunió a artistas por sus afinidades de lenguaje plástico, sino por su coincidencia en la concepción filosófica del arte. En sus obras no intentan expresar actitudes heroicas, más bien al contrario, desean valorar pequeños sucesos dándoles una sensibilidad propia e individual bajo un prisma en el que no falta un punto de ironía. Esta ironía permite el alejamiento de cualquier connotación que comporte la mitificación de un hecho determinado. Por ese motivo los artistas italianos recurren con frecuencia a la ironía hasta provocar, a veces, la sonrisa del espectador.

Este grupo de finales de los setenta y principios de los ochenta reunía principalmente a pintores de los cuales algunos como Clemente, Cucchi y De Maria, son sus representantes más significativos en lo que se refiere a las publicaciones especiales. Francesco Clemente puede considerarse el caso más singular. Comenzó realizando el portafolio *Early morning exercise*, con dibujos al natural desde la ribera del río Ganges, en Benarés, para

acompañar poemas del escritor John Winers, el hecho de pasar largas temporadas en Madrás hizo que se interesase por las técnicas tradicionales del papel hecho a mano y por las impresiones locales, de aquí surgieron propuestas tan especiales como el libro *Ex Libris*, junto con la colección de libritos *Hanuman Books*, cuarenta y dos pequeños volúmenes de prosa y poesía que mantenían el formato de los libros hindúes de plegarias y que reunía a autores tan dispares como Jean Geret, Allen Ginsberg, Willem de Kooning o Bob Dylan²⁷⁷.

Pero, de entre sus libros destaca la célebre obra *La partida del Argonauta* (1986) con texto de Alberto Savino (fig. 67).



67. Francesco Clemente, *La partida del Argonauta* (1986).

²⁷⁶ A cerca del movimiento, ver su obra, BONITO OLIVA, Achille. *La Transvanguardia Italiana*. Milán, 1980. Y el catálogo de la exposición *Italia: La Transvanguardia*, celebrada en la Fundació Joan Miró de Barcelona, 1983.

²⁷⁷ Para más información sobre esta colección puede consultarse FOYE, Raymond. "Madrás", en el catálogo *Francesco Clemente. Three words*. Filadelfia, 1990: p. 60.

Este es un ejemplo del alto grado de proximidad y compenetración que entre artista y autor puede haber. Las imágenes y el texto luchan por adquirir el máximo protagonismo en cada página, y el resultado de esta continua rivalidad es la unidad total que podemos ver entre texto e imagen. Algunas de las cuarenta y nueve litografías, que conforman el libro, se mezclan e interfieren el texto, otras se mantienen en los extremos de los márgenes, etc., y su fuente de inspiración creativa ha sido, una vez más, las costumbres y gustos indios.

6.3.3.- MARCEL BROODTHAERS

De la misma manera que escogimos como ejemplo la obra de Dieter Roth, Bruce Nauman y Dan Graham en el capítulo anterior referido a los Libros-Arte de la década de los sesenta, ahora nos detendremos en Marcel Broodthaers como ejemplo paradigmático de los Libros-Arte de los setenta, no sin antes mencionar algunos artistas de esta década que realizaron Libros-Arte de estimable calidad como: Christian Boltanski y Annette Messager²⁷⁸, Ellsworth Kelly, Hamish Fulton, Richard Long, Richard Hamilton o Mario Merz.

El artista belga MARCEL BROODTHAERS (1924-1976)²⁷⁹ aporta una visión irónica de los parámetros conceptuales en favor de la rematerialización de la obra de arte. En 1964 decidió abandonar la poesía para dedicarse a las artes plásticas. En la tarjeta de invitación a la inauguración de su primera exposición individual escribió: *"Yo también me he preguntado si no podía vender alguna cosa y triunfar en la vida"*. Su formación literaria le permitió crear obras que jugaban con las asociaciones entre las palabras y las cosas. De 1968 a 1972 data su proyecto *Musée d'Art Moderne, Département des aigles*. Instaló en su propia casa de Bruselas un museo imaginario, esta obra le permitió analizar el papel de esta institución como lugar que reúne, ordena y clasifica

²⁷⁸ Aspectos de sus obras los hemos comentado en el capítulo LIBRO-OBJETO 2.5.2.- COLECCIÓN.

²⁷⁹ *Marcel Broodthaers. Catalogue des livres. Catalog of Books. Katalog der Bücher. 1957-1975*. Colonia, Nueva York, París, 1982, uno de los catálogos

objetos que, sin embargo, para pasar a formar parte de sus colecciones dejan de ser objetos vivos. Este proyecto se convirtió en una crítica de la ideología y los intereses que sustentan las instituciones del arte.

En 1973 creó el Libro-Arte *Voyage on the North Sea* (Petersburg Press). En esta obra Broodthaers toma una reproducción de una pintura al óleo de un barco en el Mar del Norte. La lectura de la imagen se da a través de un pequeño bote que traza el recorrido en el que iremos reconstruyendo la pintura al óleo, engrandando o reduciendo trozos y fragmentos de ésta. Centra la atención en los detalles de su producción y reproducción original a la vez que crea efectos de movimiento, aproximaciones y reintegros. El significado del libro se encuentra en el viaje que hacemos por esta obra, moviéndonos a través de un mar desigual de técnicas reconstruidas, mostrando la imagen como información a través de su disección, es la completa reconstrucción de una sola imagen fragmentada. Por un lado, es una exposición de y sobre la visión, y por otro lado es una reconstrucción visual de una proposición no revelada.

Su *Mademoise* (1986) es un pequeño libro aparentemente para niños, que está basado en un manuscrito de 1972 y se debe leer de atrás hacia delante. El libro deviene un objeto espacial que sirve de soporte para las actividades de algunos animales. En la primera página un elefante ha dejado una mancha, en la segunda el número de la página se lo ha llevado otro animal o insecto, y la tercera página está vacía (excepto el texto explicativo) porque la boa que estaba allí se escapó por un agujero hecho por un ratón

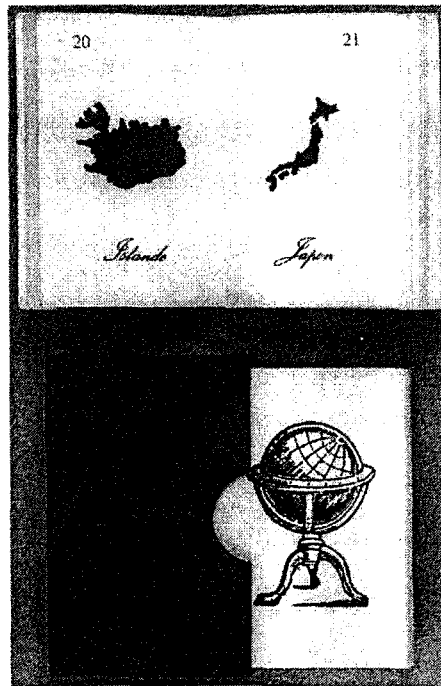
razonados de los Libros-Arte de Broodthaers más profundo y de muy recomendada consulta.

que estaba en la página cuatro. Un cocodrilo se ha comido la página seis y en la página siete una abeja se va y no aparece hasta la página catorce,... Todas las explicaciones a lo que sucede en las páginas (páginas perdidas, en blanco,...) están en la parte trasera del libro, así su secuencia es siempre móvil al remitirse continuamente al final para saber lo que ocurre en el espacio del libro.

Pero, sin lugar a dudas, una de sus obras más destacable es la versión que realizó del poema de Stéphane Mallarmé *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira Le Hasard*²⁸⁰ (1914). La edición de Broodthaers data de 1969 y consta de tres versiones diferentes: una sobre planchas de aluminio (10 ejemplares), otra sobre papel traslúcido (90 ejemplares) y una tercera sobre papel opaco (300 ejemplares). La versión de Broodthaers reproduce la largada y amplitud de los versos del poema a modo de franjas negras, respetando sus proporciones, pero eliminando toda la tipografía. La cubierta es idéntica a la edición original, con la excepción de que figura su nombre en el lugar del de Mallarmé, y ha sustituido la palabra original *Poëme* por *Image*. Esta obra aborda las premisas conceptuales aludiendo a las palabras simplemente por el espacio que ocupaban en el poema de Mallarmé y gracias a su eliminación, su presencia se hace todavía más patente. La transformación del lenguaje se convierte en objeto y el juego conceptual de esta pieza alcanza cotas muy elevadas al usar y "abusar" de la obra maestra del poeta simbolista francés.

²⁸⁰ Sobre la legendaria obra de Stéphane Mallarmé ver el capítulo 4.1.5.- MALLARMÉ— *Un Coup de Dés*, y a cerca del tratamiento que Broodthaers hace del texto al recuperar una obra preexistente para crear la suya propia, ver el capítulo 3.2.5.- LIBROS PREEXISTENTES.

El último libro de Broodthaers epitomiza la delicada melancolía de su propia visión del mundo. Titulado *La Conquête de l'espace* (1975) (fig. 68), se puede describir como "un atlas para el uso de artistas y militares"²⁸¹ que contiene la silueta del mapa de todos los países del mundo, reproducidos en un tamaño muy pequeño. Su escala diminuta representa una anulación de su espacio político e, irónicamente, una anulación del espacio estético del arte.



68. Marcel Broodthaers, *La Conquête de l'espace* (1975).

El hecho de que Broodthaers se dedicara a la poesía y al ensayo antes de dedicarse a las artes plásticas, explica que las obras de los últimos doce años de su vida estén impregnadas de una frágil y maravillosa poesía.

²⁸¹ SPECTOR, Buzz. "The Tome, The Tomb; On Broodthaers", en *The Book Maker's Desire*. Pasadena, California, 1995: p. 37.

6.4.- DÉCADA DE LOS 80

La simplicidad de proyectar que caracterizó los años 60 y 70 desapareció en la DÉCADA DE LOS 80 favoreciendo la complejidad, quizás como reacción a la artificial simplicidad de análisis del mundo y del arte. Se abandona el posicionamiento social y político, y se introduce una preocupación por el componente estético, sin perder distancia respecto a la industria de la cultura, ocupada en estos años por estéticas asimilables con facilidad.

La imagen *externa* de los 80 podrá considerar los siguientes *criterios de cualificación/clasificación*: un notable alejamiento del objeto y la objetualidad, una neoconceptualización mediática analítica y crítica de la representación, un alejamiento del sujeto, el *autor* y la subjetivación, y una reconsideración de la *individualización como sujeto social*.

Manteniendo unos contenidos diferenciales, la producción se desplaza a un ámbito doméstico, se introduce el diseño y la publicidad, y en algunos casos se llega a producir hasta una aproximación al modelo *magazine* de últimas tendencias. Al mismo tiempo continua la onda escultórica del libro y empiezan a crearse los Libros-Instalación²⁸², de escala muy ambiciosa y de alta complejidad física, a veces en dimensiones casi equiparables a las de la misma sala, con soportes adicionales como el vídeo, computadoras, sistemas de realidad virtual y el libro formando

parte importante de la instalación. Muestras de estas obras las hallamos en Buzz Spector, que realizó una edición helada de la obra de Sigmund Freud, Janet Zweig cuya computadora conducía esculturas cinéticas, Karen Wirth y Robert Lawrence *How to Make an Antique* y Marshall Reese y Nora Ligorano entre otros. Muchas de estas obras posicionan importantes cuestiones para identificar un libro y sus funciones culturales, sociales, poéticas o estéticas. Pero parece estar perdiendo las funciones del libro en cuanto experiencia de leer o ver secuencialmente en un espacio finito de texto e imágenes. Estas obras parecen estar más en el mundo de la escultura o la instalación que no en el de los libros. Sus muchas funciones como iconos, o identidades de libros, no conceden ni provienen de una experiencia asociada con los libros en sí mismos. Sin embargo, el medio ambiental y electrónico aporta una nueva estructura como una extensión de la forma del Libro-Arte.

²⁸² Ver capítulo 2.6.- LIBRO-INSTALACIÓN.

6.4.1.- MINIMAL ART: SOL LEWITT

A mitad de la década de los sesenta empezó a fraguarse las bases del **Minimal Art**, una propuesta eminentemente escultórica. Su característica principal era la frialdad, las cualidades impersonales y mecánicas. La huella del artista es casi imperceptible. Los artistas denunciaban la superficialidad de las cosas. No perseguían que el arte fuera expresivo, sino simplemente que fuera “interesante”.

Bajo estas premisas, el artista minimalista, por excelencia, SOL LEWITT (n.1928) se concentra —tanto en su obra escultórica como en sus libros— en la forma o la estructura de la obra de arte, para ello recurre a la cuadrícula y a elementos modulares. Se interesó por las líneas, los planos y los volúmenes desde el punto de vista de la percepción. Su obra se basa en la organización espacial reticular, sus esculturas lo demuestran sobradamente, pero su actitud frente a los libros se asenta bajo los mismos postulados. En sus libros los signos gráficos se convierten en líneas horizontales, verticales y diagonales en combinación con cuadrados, como es el caso de *Squares with Sides and Corners Torn Off* (1974). La página es la unidad total de la imagen. No se hace distinción entre la página y la imagen, la imagen no es un dibujo o un elemento que está en o dentro de los márgenes de una página que le sirve de soporte. Aunque el “cuadrado” del título es isomórfico con el cuadrado de la página, su identidad visual no es ni una, ni la misma. Están distinguidas como niveles conceptuales, lo que permite una distinción entre el

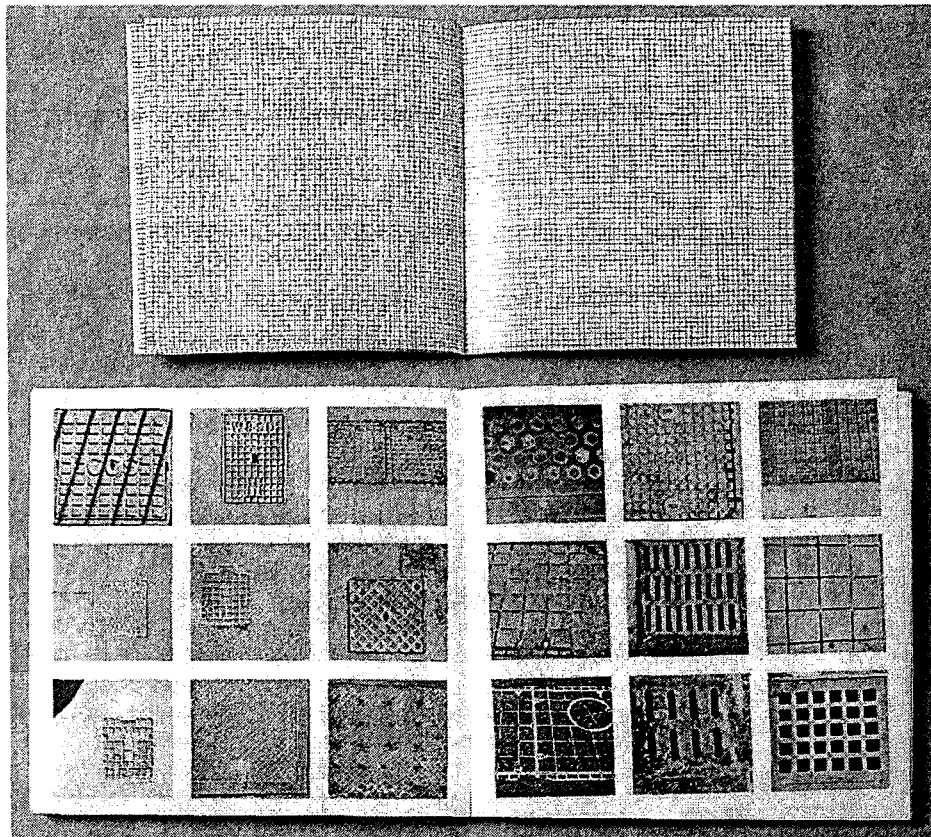
“cuadrado” cuyos lados se rompen y el cuadrado que es de la página para hacerse visual, casi como un juego de palabras. Esto puede parecer un poco tautológico, pero, es importante remarcar esta distinción entre la página literal y la página conceptual que, a pesar de su apariencia tautológica, existe y funciona en cierto sentido, en todos los libros —tanto si han sido concebidos con imágenes, lenguaje, u otros elementos—. Muchos de los libros de Sol LeWitt están concernidos con abstracciones visuales, especialmente aquellos que son imágenes de proposiciones, como *Four Basic Kinds of Straight Lines* (Studio International, 1969). Y otros libros utilizan el color en la producción de imágenes en el sentido que contribuyen más allá de estas tensiones entre la página literal y la conceptual.

*Brick Wall*²⁸³ (1977) responde al concepto seriado de sus esculturas bajo el formato de libro. La obra depende de una secuencia externa. Treinta fotografías de la sección de un muro en diferentes momentos del día. La textura, tono y color de los ladrillos varía dependiendo de la luz de cada instante. Las estructuras geométricas y seriadas mantienen y revelan su estética minimalista, a la vez que explota las características secuenciales del libro²⁸⁴.

El color sostiene el concepto seriado en el libro *Lines in Two Directions and in Five Colors on Five Colors with All Their Combinations*. En esta obra, la paleta de LeWitt es de cinco

²⁸³ Esta obra está comentada en el capítulo referido a la secuencia 3.1.3.- EXTERNA.

colores, con quince variaciones de cada uno. Pero, más allá de estas similitudes formales, el libro contiene propuestas muy diferentes. Igual que en *Four Basic Kinds Of Straight Lines* o en *Color Grids* (1977) (fig. 69), LeWitt establece nuevamente los elementos de su sistema conceptual con una perfecta claridad, trabajando con ellos metódicamente y a través de varias permutaciones logra toda la belleza de su complejidad.



69. Sol LeWitt, *Color Grids* (1977).

²⁸⁴ En 1990 se realizó una exposición de los libros de Sol LeWitt en Frankfurt y se editó el siguiente catálogo: *Sol LeWitt Books 1966-1990*. Portikus, Frankfurt, 1990.

Stephen Bury afirma que: *“Los experimentos seriados con formas, líneas y color de LeWitt[...] son susceptibles de ser leídos narrativamente: las estrategias aditivas, reductivas y variables, son los cambios con los que la página adquiere gran importancia, el artista se muestra análogamente como lo hace el escritor —y el espectador de su obra se convierte en lector”*²⁸⁵.

²⁸⁵ BURY, Stephen. “Minimalist and Conceptual books”, en *Artist’s Books. The Book As a Work of Art, 1963-1995*. Hants, 1995: p. 21.

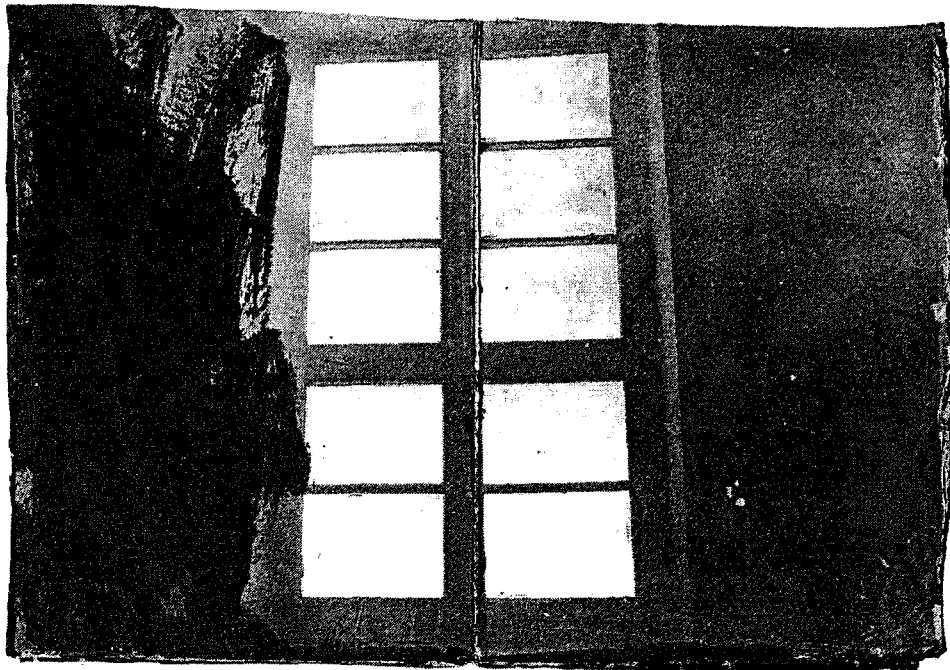
6.4.2.- NEOEXPRESIONISMO ALEMÁN: ANSELM KIEFER

A finales de los años sesenta, algunos artistas sufrieron un punto de inflexión en sus trayectorias que los llevó a adoptar un lenguaje muy determinado y los convirtió en artífices y representantes del llamado **Neoexpresionismo Alemán**. El **Neoexpresionismo** se desarrolló durante la década de los setenta y se afirmó plenamente como lenguaje en los ochenta, época en la que numerosos artistas jóvenes decidieron situarse en una línea extraordinariamente agresiva y brutal, tanto por la crueldad de los temas como por la manera en la que los trataban. Establecieron nuevos vínculos con la rica tradición alemana del Expresionismo de las primeras décadas del siglo XX, los artistas neoexpresionistas alemanes partieron de la modalidad iniciada en Dresden por el grupo *Die Brücke* en 1905.

La conciencia alemana despertó en los años ochenta para hacer frente al terrible monstruo de un pasado no muy lejano —la II Guerra Mundial—, provocando una transformación importante en el terreno de la creación.

Dentro de este grupo sobresale, por su amplia dedicación a los Libros-Arte, ANSELM KIEFER (n. 1945). En Kiefer se produce una profunda transformación a finales de la década de los sesenta, cuando se dedicó a viajar por diferentes lugares de Europa haciendo fotografías de determinados edificios, objetos o personas. Más tarde manipuló todo este material fotográfico creando obras de valor excepcional.

Los temas abordados por Kiefer constituyen parte de sus propias experiencias vitales y, por descontado, enlazan con la tradición alemana. La historia de Alemania es revisada por Kiefer. Focaliza su interés creativo en la reinterpretación de sus orígenes culturales, la mitología nórdica y germánica, la alquimia y la historia reciente de su país, así lo muestra en su libro *Besetzungen* –Ocupaciones– (fig. 70) de 1969 en el que satiriza los horrores políticos y culturales del Tercer Reich, presentando ridícula documentación de la conquista militar como si fuera documentación turística. La idea de que Alemania tiene un destino que cumplir está implícita en muchas de sus pinturas.



70. Anselm Kiefer, *Besetzungen* (1969).

El uso de materiales orgánicos conecta formalmente su obra con la de los artistas *povera* italianos, pero, a diferencia de

ellos, Kiefer sólo está interesado por su significación simbólica y no por la voluntad de oponerse al mercado del arte. Quiere evidenciar la necesidad física del lector/espectador de interactuar con la página: páginas de dimensiones relativamente monumentales cuya secuencia no se puede apreciar con una sola mirada, y de materiales que se van degradando progresivamente.

Kiefer, en una factura expresionista, “habla” en tono melancólico con espíritu depresivo y en sus libros asume el rol coleccionista. Como algunos coleccionistas²⁸⁶ está más motivado por la idea de un inventario que no por la exclusividad del material. Los libros de Kiefer son aditivos e indiscriminados. No hay más que selección local, hay un poder organizativo en páginas individuales. Moviéndose entre ellas se descubre una cierta atmósfera de alienación. Demasiado simbólico para ser narrativo en cada secuencia, demasiado casual para ser alineado en series, los libros compilan texturas que son aformes e intercambiables.

No es por casualidad que es en sus mejores libros donde es más íntimo y está más en contacto con su privacidad. El rol que juega a través de las fotografías en esta intimidad es crucial. Es un mundo en silencio, una inquietud de la que él deriva.

Entre sus obras destacan *Der Niebelungen Leid* (1974), *Zedernwald III* (1981), *Kyffhäuser* (1980-81), *Die Geburt der Sonne* (1987) o *Des Malers Atelier* —El Estudio del Pintor—

²⁸⁶ A cerca de los Libros-Arte Colección ver el capítulo LIBRO-OBJETO 2.5.2.- COLECCIÓN en el que tratamos la obra de Christian Boltanski y Annette Messager, artistas íntimamente relacionados con la corriente Neoexpresionista alemana.

(1980). Esta última es una obra única, sin edición como el resto de sus obras, muy voluminosa, con una gran riqueza en la plasticidad del color y las variaciones formales. Es un desfile de imágenes que el artista ha interiorizado durante años. Un muestrario de materiales que Kiefer los considera importantes no por su estricta materialidad, sino por la energía espiritual que contienen²⁸⁷. La historiadora Dorothea Dietrich apuntó que los libros de Kiefer *"no operan dentro de un sistema semiótico, sino que usa... dos y a veces, tres códigos simultáneamente: fotografía, pintura, escritura a mano"*²⁸⁸.

²⁸⁷ Uno de los más extensos y profundos libros de referencia sobre este artista y sus libros es el de GÖTZ, Adriani. *The Books of Anselm Kiefer 1969-1990*. Londres, 1991; y los siguientes catálogos de exposiciones: *Anselm Kiefer*. Milán, 1997. *Anselm Kiefer*. Berlín, 1991. Y, *Anselm Kiefer by Mark Rosenthal*. Filadelfia, 1987.

²⁸⁸ DIETRICH, Dorothea. "Anselm Kiefer's 'Johannisnacht II': A Text Book", *The Print Collector's Newsletter*, nº 2. Mayo-Junio 1984: p. 41-44.

6.5.- DÉCADA DE LOS 90

El paradigma estético de la DÉCADA DE LOS 90, y por lo tanto el Libro-Arte de los noventa, está marcado por la explotación de la tecnología electrónica. Es en esta década cuando irrumpirá con fuerza el llamado Libro-Electrónico²⁸⁹.

El diálogo entre el arte y las nuevas tecnologías electrónicas había sido impulsado desde los años cincuenta por artistas pioneros como Roy Ascott, Nicolas Schoeffer o Nam June Paik, que exploraron las teorías cibernéticas y las enormes posibilidades de interrelación entre los diversos medios, así como las teorías de la comunicación, los autómatas y la electrónica. La generación de imágenes por ordenador ha dado lugar al *Computer Art* —Arte por Ordenador—, que ha permitido crear impacientes imágenes de síntesis. Éstas pueden ser estáticas o animadas y comparten protagonismo con otros campos del arte electrónico que utilizan la fotocopiadora, el fax, la holografía o el láser.

Según el comediante Philip Proctor *"los 90 no son más que los 60 al revés"*²⁹⁰. Como todos los caprichos revisionistas, la repetición de los 60 es principalmente cuestión de moda que diluye la esencia de los 60 y deja apartados su revuelo político y sus inquietudes contestatarias. La moda superficial "sesentera" oculta un tira y afloja cultural sobre el significado de los años sesenta mucho más profundo. El retorno de los sesenta y la

²⁸⁹ Ver capítulo 2.8.- LIBRO-ELECTRÓNICO.

²⁹⁰ SCIGLIANO, Eric. "Relighting the Firesign", *New York Times*. Nueva York, 2 de mayo de 1993: p. 11.

guerra cultural desatada alrededor del recuerdo de esa época turbulenta están en el corazón de la sección ciberdética de la cultura digital más fronteriza. La ciberdelia reconcilia los impulsos trascendentales de la contracultura de los sesenta con la infomanía de los noventa. Lo que distingue la cultura ciberdética de los noventa de la cultura psicodélica es, por encima de todo, su adhesión entusiasta a la tecnología.

Por otro lado, las ideas de realidad virtual y ciberespacio son, al contrario de lo que se cree, originarias de los años setenta, aunque su tecnología ha alcanzado mayores cotas de perfección expresiva y formal en los años noventa. El término ciberespacio fue encunado por el escritor William Gibson en 1984, y hace referencia a los procesos de generación de mundos o espacios artificiales basados en la informática, la simulación y la estereoscopia. Las imágenes tridimensionales cambian en tiempo real, tanto de forma autónoma como reactiva, dependiendo del observador. Éste puede actuar en el ciberespacio mediante sensores (que permiten captar los acontecimientos) y efectores (que permiten modificar el espacio virtual). Las imágenes y los sonidos tridimensionales reaccionan sincrónicamente con el movimiento del espectador. Myron Krueger, Peter Weibel o Jeffrey Shaw son algunos de los principales precursores en el empleo de sistemas virtuales y retroactivos en el arte electrónico.

Durante los años sesenta y setenta, la evolución de las investigaciones *mixed-media* e *intermedia*²⁹¹ demostraron que las

²⁹¹ Sobre el término *intermedia* propuesto por Dick Higgins ver capítulo 6.2.1.- FLUXUS y 6.3.- DÉCADA DE LOS 70.

exigencias del cuerpo son una cuestión primordial. El cuerpo ejecutante del artista, junto con el cuerpo participante del espectador, contribuyeron a la idea de un cuerpo cada vez más *inmerso* en la dialéctica de la experiencia mediatizada. Hoy en día, el cuerpo protagonista conectado a la realidad virtual constituye una clara extensión de esta conjunción.

Las tecnologías de la representación inmaterial han abierto nuevas relaciones entre el espectador y la obra de arte. El deseo de disolución (y desilusión) de la obra de arte corpórea parece ser coherente con la ambición vanguardista de hacer converger el arte y la vida. Una nueva estética se abre paso, la obra de arte se incorpora cada vez más en la interfaz, en la articulación de un espacio de encuentro entre la obra de arte y el espectador, e incluso en la articulación de un espacio en el que la obra de arte como artefacto desaparezca del todo y sólo quede la comunicación entre los espectadores.

Los aspectos multimedia abren nuevas fronteras en la visión unilateral del arte demostrando que la interacción y la interdisciplinariedad son un hecho básico sobre el que se asienta el arte y la cultura contemporánea. Así, en una *performance* multimedia, el artista no sólo gesta el concepto y la música de su trabajo sino que los interrelaciona con imágenes digitales y su propio cuerpo, a la vez que es consciente de la cantidad de fuentes musicales e imágenes que en todo el mundo existen; ni barreras ni fronteras, allí donde hay limitaciones es donde el arte avanza y reside.

Es evidente que la separación de disciplinas se da más por costumbre que por su realidad, pues nuestro sistema de conocimiento está basado en la especialización y no en la interdisciplinariedad, siendo esta visión especializada del arte obsoleta, porque desde mediados de siglo la ciencia nos enseña que todas las disciplinas de nuestro conocimiento están relacionadas. El mestizaje de imágenes —o poética de los pasajes, usando la expresión empleada por Raymond Bellour en la exposición de *Passages de l'Image*²⁹²—, significa la disolución de las fronteras formales y materiales entre los soportes y los lenguajes. Las imágenes se componen ahora a partir de las más diversas fuentes: en parte es fotografía, otra es dibujo, otra parte es vídeo, otra texto creado mediante generadores de caracteres, y otra parte es modelo generado por ordenador. En obras limítrofes cada plano es un híbrido en el que ya no se puede llegar a determinar la naturaleza de cada uno de los elementos constitutivos, dada la profusión de la mezcla, superposición o apilamiento de procedimientos diversos, sean antiguos modernos, sofisticados o elementales, tecnológicos o artesanales.

Denominamos *hipermedia* a ese tipo combinatorio, permutable e interactivo de obra digital multimedia, en que textos, sonidos e imágenes (estáticas y en movimiento) están unidos entre sí por lazos probabilísticos y móviles de forma multisequencial.

El soporte CD-Rom es cada vez más utilizado como sistema interactivo, y las comunicaciones por satélite han sido

²⁹² BELLOUR, Raymond. "La Doble Hélix", en *Passages de l'Image*. París, 1990: p. 37-56.

también investigadas por algunos artistas para ampliar las fronteras del arte y explorar las nuevas posibilidades de los avances tecnológicos. Simultaneidad, ubicuidad, temporalidad, virtualidad e inmaterialidad son características clave de creación artística *on line*, que encuentran cada vez mayor difusión a través de la red digital Internet y de las autopistas de información. Se trata pues de un arte de la hibridación entre lo real y lo virtual.

La condición inmaterial e intangible de las imágenes virtuales supone también un territorio para la creación, más adecuado para lo irreal que para lo real (éste tiene ya su medio por excelencia, la cámara). En este sentido, un probable arte digital deberá recoger propuestas anteriores del imaginario surrealista, del abstraccionismo, del futurismo, del cine experimental,... e incluso la positiva relación con las máquinas preconizada por los diseñadores de la Bauhaus, también constituye un precedente del arte digital.

La influencia del ordenador ha alterado todos los ámbitos de expresión, desde el concepto del texto²⁹³, que gracias a la interactividad ya no es algo fijo sino fluido, hasta la fotografía, que ha pasado de ser la reproducción de la realidad a una nueva forma de representación donde, a través de una recombinación de diferentes materiales fotográficos que se funden, y se crea una *nueva imagen*. Así, el esquema conceptual en que se basa la estética electrónica —además de la recombinación de elementos— es sobre todo el de la *simulación*. Y la búsqueda de una realidad simulada llega hasta sus últimas consecuencias con

la *realidad virtual*. Mediante un casco de visualización, unos guantes y los trajes que revisten el cuerpo con fibra óptica, se informatizan los movimientos de nuestro cuerpo para reproducirlos simultáneamente como una “presencia” en el entorno virtual. La inmersión perceptiva es tan completa que no es tanto que engañe a nuestros sentidos físicos sino que los *sustituye*, y esta absorción completa de los sentidos en un sistema electrónico supone un nuevo reto para las estructuras de representación; de ahí que hayan surgido numerosas reacciones creativas dispuestas a explorar este nuevo potencial tecnológico dentro del campo de los Libros-Arte.

²⁹³ Ver capítulo 3.2.6.- HIPERTEXTO.

6.5.1.- TENDENCIAS RECIENTES

La vanguardia no solamente está constituida por las reacciones y las profundas transformaciones que los nuevos medios inducen en los viejos, sino también por un explosivo trabajo de búsqueda sobre los nuevos instrumentos que, inicialmente, reproducen las modalidades de restitución de los viejos (la primera fotografía imita la iconografía de los cuadros; el cine es, en sus orígenes, una especie de teatro filmado, y así sucesivamente) y después dejan emerger, poco a poco, sus posibilidades estéticas específicas.

En los últimos años se dan múltiples producciones para intentar mostrarnos la introducción de nuevas sensibilidades, nuevos problemas de representación, nuevos conceptos estéticos, nuevas formas de comprender el mundo, como consecuencia de la presencia cada vez más fuerte de los recursos, procesos y mediaciones tecnológicas en la creación artística de nuestro tiempo.

En el campo de las prácticas significantes reunidas bajo el término general de *media art*, empieza a delinearse, en los últimos años, algunas características estructurales y determinados modos constructivos que parecen resaltar de manera cada vez más clara las *formas expresivas* de este final de siglo. Estas formas están siendo definidas, en primer lugar, por la inserción de las tecnologías de la informática en la producción, distribución y consumo de los productos audiovisuales y, en segundo lugar, por

los progresos en el ámbito de las telecomunicaciones, con la consiguiente reducción del tiempo y del espacio en que se mueve el ser humano contemporáneo. Junto a estas motivaciones de carácter infraestructural relativas a los medios de producción, deben asociarse también otras de carácter cultural más amplio, y que podríamos resumir brevemente en la conciencia de una complejidad cada vez mayor del pensamiento y de la vida.

Así pues, las tendencias recientes se caracterizan principalmente por la sofisticación tecnológica. En capítulos anteriores hemos comentado algunas de las obras que avalan dicha singularidad: *Beyond Pages* de Masaki Fujihata²⁹⁴, *Visitors Guide to London*- <http://www.irational.org/heath/london> de Heath Bunting²⁹⁵ o *File Room* de Antoni Muntadas²⁹⁶.

Para acabar de perfilar las particularidades del Libro-Arte de final de siglo *Multi-Mega-Book in the Cave* de Frank Fischaller y Yesemia Maharaj Sing es otro ejemplo. Esta obra —junto a tres más— pertenece a un proyecto titulado *Cave* que se presentó en el Festival de Ars Electrónica 97 celebrado anualmente en Linz (Austria). Se trata de un libro-viaje de realidad virtual inmersivo (es decir, no en pantalla sino en espacio tridimensional) a través de un paisaje italiano en el Renacimiento y por perspectivas casi imposibles. En el catálogo de la mencionada edición del Ars Electrónica Festival 97 se definió esta obra de la siguiente manera: “*un libro-escultura multimedia e interactivo de enormes*

²⁹⁴ Ver capítulo 2.8.- LIBRO-ELECTRÓNICO.

²⁹⁵ Ver capítulo referido al texto 3.2.6.- HIPERTEXTO.

²⁹⁶ Ver capítulo referido a la forma 3.3.7.- ELECTRÓNICOS.

proporciones"²⁹⁷. La obra aludía al proceso transitorio del medio impreso al digital. Engrandaba elementos creativos a través de los cuales el espectador experimentaba entre el Renacimiento y el ciberespacio en un mundo virtual.

En esta misma línea, Colette Gaiter²⁹⁸ utiliza los elementos interactivos multimedia para comunicar su visión personal de aspectos de la sociedad. El conjunto de sus libros electrónicos se recoge en el llamado "HyperCard book". Una de las piezas que lo constituye es *easily remembered/conveniently forgotten* (1992). Se trata de una simbiosis entre los Libros-Electrónicos y los Libros-Instalación²⁹⁹. Construido a base de objetos e imágenes que aluden aspectos de los barcos y del mar. En una de las esquinas de la sala situó una lámpara de un barco sobre un pedestal para conseguir una iluminación propia de la pacífica sensación de navegar por aguas calmadas hacia la conquista del Nuevo Mundo. La artista escaneó imágenes de objetos, en blanco y negro, reduciéndolas a la representación de ideas. El espectador no mira objetos, sino lo que los objetos representan o lo que la imagen de los objetos representa.

La propia artista analiza las intenciones de esta pieza en su ensayo "Navigating My Electronic Books"³⁰⁰ y comenta que pretende explorar los "ismos" (colonialismo, racismo y sexismo) que han perturbado nuestra sociedad. Manipulando

²⁹⁷ *Ars Electronica Festival 97. Flesh Factor*. Linz, Austria, 1997.

²⁹⁸ Artista americana profesora en el Minneapolis College of Art and Design.

²⁹⁹ Ver capítulos 2.8.- LIBRO-ELECTRÓNICO y 2.6.- LIBRO-INSTALACIÓN, respectivamente.

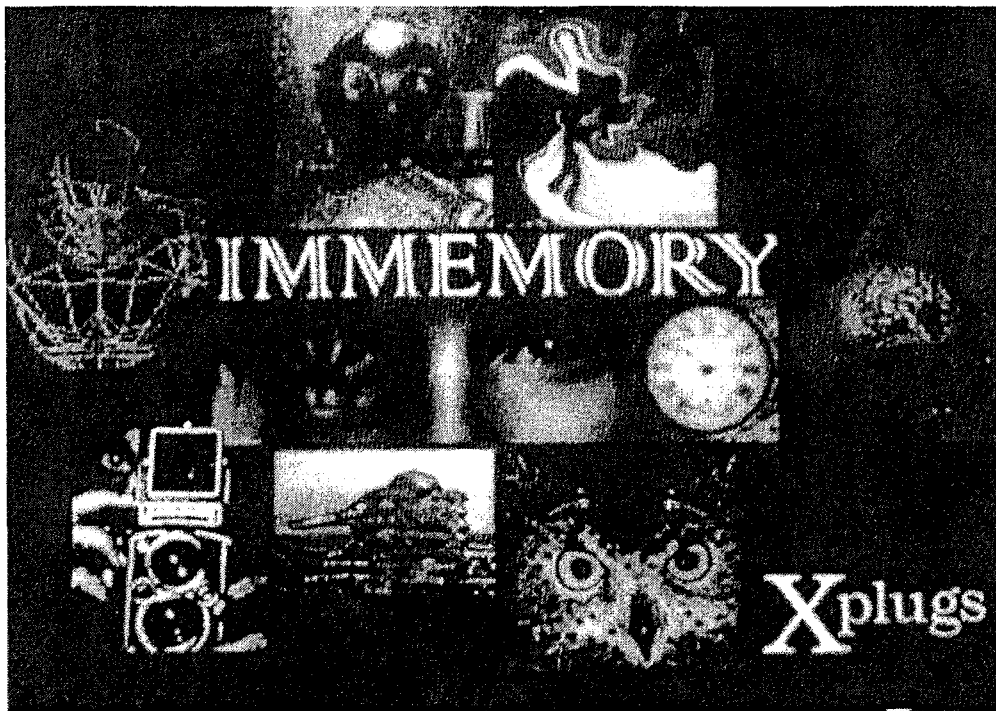
³⁰⁰ GAITER, Collete. "Navigating My Electronic Books", en VVAA. *Talking the Boundless Book: Art, Language, & the Book Arts*. Minneapolis, Minnesota, 1995: p. 107-105.

electrónicamente las imágenes propone al espectador nuevos puntos de vista de estos "ismos".

El libro está compuesto de unas cien imágenes con las que el espectador interactúa "clickando" en la pantalla y escogiendo su circuito de lectura. Por ejemplo, en uno de sus capítulos, pide al espectador que escoja una identidad, ser: blanco o negro, rico o pobre, educado o rudo, hombre o mujer. Estas son las principales identidades que según la artista "*determinan lo que hacemos y a dónde vamos en nuestra vida*". De las 16 combinaciones que se pueden obtener, se desprende la predicción de tu futuro en el dinero, profesión y vida personal, como si de las cartas del tarot se tratara; y frases breves como "*A menudo has perdido la partida antes de empezarla*" concluyen uno de los capítulos de *easily remembered/conveniently forgotten*.

Nos detendremos, para concluir, en la obra del cineasta, escritor y fotógrafo francés Chris Marker (Nevyilly-sur-Seine, 1921) y concretamente en una de sus últimas obras, *Immemory* (1995-1997) (fig. 71), creada para el Museo Nacional de Arte Moderno Centre Georges Pompidou (París). Ocho entradas (tituladas: El Viaje, El Museo, El Cine, La Memoria, La Fotografía, La Guerra, La Poesía y Xplugs), contenidas dentro de un CD-Rom —*Immemory*— se aproximan a la idea de un museo imaginario e interactivo. Su obra se debate entre el documental y la ficción, la subjetividad y la objetividad, la analogía y la metáfora, el texto y la imagen. El mismo Chris Marker define *Immemory* como "*una especie de libro de Historia*"³⁰¹. Marker cree que en esta era de desilusiones, a todos nos gustaría dejar nuestro nombre en los

libros de historia. Su obra brinda esta posibilidad al espectador, es una obra expansiva en la que cada uno puede insertar sus memorias, junto con las de los personajes importantes y famosos de la historia universal. La última entrada, "Xplugs", está conectada a la red de Internet, de esta manera la expansión alcanza cotas ilimitadas.



71. Chris Marker, *Immemory* (1995-1997).

³⁰¹ *Immemory*. Chris Marker. París, 1998.

6.5.2.- TENDENCIAS RECIENTES EN NUESTRO PAÍS

Ya concretamente en nuestro país y como muestra de estas tendencias recientes que está asumiendo el Libro-Arte, ya destacamos anteriormente la obra de Antoni Muntadas³⁰², uno de los artistas catalanes con más proyección internacional y una obra que apuesta por la aprehensión de las posibilidades tecnológicas con la finalidad de elaborar recorridos secuenciales entre la realidad y la realidad virtual.

Vamos a retomar otro de los artistas que tratamos en el capítulo tercero, Zush³⁰³. Los libros de Zush nos descubrieron las calidades gráficas extremadamente seductoras de su texto e idioma inventado. Pero, el espíritu curioso del alma artística de Zush le ha llevado a transportar sus propuestas plásticas a nuevos formatos. En el año 1996 creó un CD-Rom de nombre *Psicomannualdigital*³⁰⁴ (fig. 72). Este CD-Rom revela multitud de paralelismos con sus libros. Aspectos no tan sólo gráficos y plásticos, sino también aspectos secuenciales. El recorrido y circuito de lectura de las imágenes, y del libro en general, conserva la misma actitud que sus libros "tradicionales". El enigmático universo individual de Zush revela el *Evrugo Mental State* —Estado Mental Evrugo— del artista, un mundo absurdo, sensual, mágico, lleno de símbolos y signos provocadores, todo ello siguiendo la lógica de su propio alfabeto —*Asura*—. El diseño y la interpretación del CD-Rom está completamente al servicio de

³⁰² Ver capítulo referido a la Forma 3.3.7.- ELECTRÓNICOS.

³⁰³ Ver capítulo 3.2.1.- TEXTOS INVENTADOS.

este *estado mental*. El 'menu' principal ofrece tres opciones: Evrugi, The Body y Zush. En Evrugi, a través de varias rutas podemos adentrarnos en el *Evrugo Mental State*. Las imágenes, manipuladas o animadas por ordenador, presentan el idioma y comportamiento de los habitantes del mundo alternativo creado por Zush. En The Body, el cuerpo —un elemento crucial en la obra de Zush— puede abordarse desde varios ángulos. Y, clicando Zush, se presenta un dinámico panorama de la obra del artista catalán. Zush ha dispuesto un sistema de herramientas digitales para que el espectador cree su propia obra en su CD-Rom. *Psicomannualdigital* es extático y humorístico, pero al mismo tiempo alienante y perturbador. La obra de Zush nos demuestra que el formato no es el elemento diferenciador para catalogar a los Libros-Arte, al mismo tiempo que confirma las posibilidades y calidades que el Libro-Electrónico puede adquirir.



72. Zush, *Psicomannualdigital* (1996).

³⁰⁴ Podemos ver una muestra de su CD-Rom en <http://www.evru.org/>

Por otra parte, la Fundación Joan Tabique responde a una singular iniciativa dentro del ámbito de los Libros-Arte de la década de los 90. La Fundación Joan Tabique se creó en Barcelona en 1990, sus componentes son Adela de Bara, Macarena G. De Vega, Leo Mariño y Xavier Mas.

Su publicación más conocida es *Fijate*, el primer número apareció en 1990 en Barcelona. La única condición que se impusieron fue que había de autofinanciarse, para que pudiera perdurar, y basaban su proyecto en la participación de mucha gente, todo aquel que tuvieran cerca y que quisiera colaborar. Había de tener un formato que cupiera en la mano, incluso que se pudiera llevar en el bolsillo. Durante tres años se dedicaron a *Fijate*; después los cuatro miembros coincidieron trabajando en la Fundación Joan Miró de Barcelona durante la exposición del Centenario y, como consecuencia de vivir entre Miró, le dedicaron un número, y otro a su amigo Alexander Calder.

Coincidiendo con Arco'94, presentaron un múltiple llamado *Santificarás los Arcos*, y en ese mismo momento Borja Casani les propuso realizar un trabajo especial para la revista madrileña *El Europeo*³⁰⁵, que apareció inmediatamente. Ese momento supuso un cambio en el papel de los colaboradores: hasta entonces habían recibido el *Fijate* hecho y en este caso, al ser un encartamiento, cada uno había de "montarse" su número, y así el lector se convertía en el colaborador mismo. También incorporaron una especie de tarjeta-sonda para saber hasta dónde llegaba su propuesta. Como respuesta, la gente podía enviarles su colaboración y ellos les hacían miembros amigos de la Fundación

³⁰⁵ La Fundación Joan Tabique, "Fijate", *El Europeo*, nº 49, Primavera 1994: p. 162-167.

Joan Tabique. Las numerosas respuestas que obtuvieron les hizo pensar que quizás *Fijate* podía seguir ese camino, es decir, abrir su círculo y acceder a mucha más gente; también de ahí surgió la idea del *Fijate The Next Generation (TNG)*, a través de la red Internet. En este caso, la idea fue ponerlo en funcionamiento y que llegara a mucha gente, que los colaboradores pudieran enviar su participación casi inmediatamente a través de la red y también filtrarse en las nuevas tecnologías. Al hacer salir por impresora el *Fijate TNG*, recortándolo y enganchándolo, se obtenía un ejemplar tradicional. Así la imagen virtual se convertía nuevamente en un objeto artístico físico.

Otro aspecto de este carácter casi inmaterial de sus obras y la heterogeneidad que los caracteriza es una actitud, una manera de hacer y de hacer ver, observar y disfrutar de sus propuestas —que no el resultado de la necesidad de “construir objetos artísticos”—.

Para ellos, es muy importante defender una actitud artística diferente y libre, lejos de los tópicos que se perpetúan. Lo que les interesa no es sólo la realización de las cosas, sino también el espíritu que reside en su interior. Por ejemplo en *Oix-Reus-París-Londres*, presentada en el Espai 13 de la Fundació Joan Miró de Barcelona el año 1995, querían recuperar la idea del Joan Tabique viajero de su primera época, y acabar materializada en una instalación con baúles, que dentro presentaran todo tipo de propuestas poéticas. Se trataba de un trabajo muy personal y universal simultáneamente, porque todos sus recuerdos destinados a la exposición eran comunes a los sueños y pensamientos de los espectadores.

El aspecto lúdico es un componente básico de sus obras. Consideraban que era urgente incorporar sentido del humor y elementos lúdicos al arte contemporáneo, porque creen que siempre se tratan todos los sentidos, excepto el del humor. Bajo este punto de vista, su obra evoca las piezas de poesía visual de Joan Brossa, en las que el ingenio y el humor eran ingredientes primordiales de sus creaciones. Sin embargo, ellos afirman que este sentido del humor no lo buscan específicamente, sino que es consecuencia de una serie de posturas, y que lo que les interesa es disfrutar haciendo su trabajo y por ello siempre aparece cierta complicidad y cierta comicidad. Es el resultado de la misma actitud del juego de hacer arte. Al hablar de un concepto lúdico y viendo en perspectiva sus obras, hay aspectos que pasan de lúdicos a infantiles, entendido éste como una mirada al mundo de la infancia, y todo parece un problema de escala. En su obra todo suele ser de dimensiones reducidas, aunque instalaciones como *Macbamagat* (Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1996) era a gran escala, en realidad tenía un componente muy pequeño, los dibujos eran pequeños, el *Fijate* es pequeño,... la idea de formato pequeño es casi obsesiva, veneran el mundo infantil. Siempre les ha interesado aquellas cosas que puedes llevar encima y que son casi inapreciables, o despreciables hasta cuando están fuera de contexto, y a las cuales, en un determinado momento, se les puede dar un valor muy específico. Creen que no necesariamente han de ser cosas muy grandes que te envuelvan, sino que pueden ser muy pequeñas y tú sumergirte.

La confluencia de disciplinas artísticas que comporta su trabajo, y en especial el literario, pasa por el interior de sus propuestas. Les interesa la realidad virtual, creen que el verdadero

mundo virtual es el de la literatura, cuando *"en cuatro palabras alguien es capaz de explicarte un escenario increíble, que es sólo para ti y completamente diferente para los que tienes al lado y leen estas mismas palabras"*³⁰⁶. Reivindican la literatura y la poesía como forma de crear estas cosas mágicas que les interesan. Su paso del *Fijate* artesanal y mínimo, a las autopistas de la información, fue un proyecto arriesgado dentro del contexto en el que habían asentado sus propuestas creativas. Su página *web* en Internet es como un grano de arena difícil de localizar. Y paradójicamente, este *Fijate* cibernético al final, se acaba materializando, nuevamente, en una publicación de papel.

³⁰⁶ Entrevista con la Fundación Joan Tabique en, PICAZO, Gloria. "Sobre les Fundacions. Entrevista a la Fundación Joan Tabique", *Transversal. Revista de cultura contemporània*. nº1. Noviembre 1996: p. 63-69.

7.- CONCLUSIONES

7.- CONCLUSIONES

El estudio desarrollado a lo largo de esta tesis —durante más de tres años— nos ha proporcionado el corpus que aquí presentamos.

Como apunté en la introducción, mi interés por los Libros-Arte tiene su origen en el contexto de mi creación plástica, a lo que paralelamente se sumó mi interés investigador. En los inicios de mi “curiosidad” por los aspectos teóricos de los Libros-Arte, constaté que la búsqueda y el análisis de su hermenéutica se estaba convirtiendo, cada vez más frecuentemente, en punto de mira de numerosas discusiones artísticas. El descubrimiento de este increíble paraíso de creaciones significó descubrir el poco consenso conceptual que existía entre los estudiosos del tema, al que se referían, indiscriminadamente, como “Libros de Artista” en sus ensayos, artículos, exposiciones, ponencias, etc. Afortunadamente, la confusión en la que me vi inmersa, ha revertido en la fisicalidad de este estudio. Es un trabajo experimental vivido intensamente que pensamos concluye con los objetivos que nos propusimos al principio.

El primero de estos objetivos ha sido establecer, acotar y analizar una terminología adecuada para cada uno de los conceptos que abarca el Libro-Arte como soporte de creación. Creemos que se ha obtenido un glosario —en nuestro idioma, dicho sea de paso— que clarifica y especifica un léxico apropiado para referirnos a cada uno de los conceptos que se desarrollan en torno a la noción de Libro-Arte. No obstante, la mejor de las conclusiones se desprende del propio trabajo. Hay una labor

léxica y definatoria que en algunos momentos puede no ser lucida en cuanto a dialéctica discursiva, pero que en cambio todo ello se ve compensado por la utilidad que tiene, al poder servir como guía de consulta y aclaración terminológica de este nuevo arte. Un nuevo arte o vertiente de la creación actual del que en realidad podemos decir que casi no hay artistas de primera magnitud que en un momento u otro no lo hayan experimentado.

Considerando que el Libro-Arte está continuamente reconcibiéndose, es obvio que deja abierta, y en cierta manera inconclusa, esta investigación. Sin embargo pensamos que con ella aportamos una clasificación, organización y delimitación de los conceptos que circundan al mundo del Libro-Arte. Con esta taxonomía conceptual esperamos precisar el vocabulario que utilizamos al referirnos a las creaciones que se engloban bajo la denominación de Libro-Arte. Aunque, tal vez, esta presumible precariedad conceptual hace que el Libro-Arte conserve el misterioso atractivo que los artistas sentimos hacia él.

Por otro lado, hemos profundizado en el especial tratamiento que los Libros-Arte conceden a la secuencia, el texto y la forma como sus características principales. Hemos analizado los diferentes tipos de secuencias, las diversas maneras en que puede ser tratado el texto (en el sentido más amplio del término) y la multitud de posibles formas y estructuras que ofrecen los Libros-Arte. La infinidad de recursos que brindan estos tres elementos, queda demostrado que constituyen valor fundamental para dilucidar la manera en que los artistas han interpelado este asombroso soporte, y el ilimitado juego que ofrecen sólo es comparable a las ilimitadas capacidades imaginativas y creativas de los artistas.

El segundo objetivo ha sido mostrar una visión “histórica” de la evolución y desarrollo del Libro-Arte como creación contemporánea. Partiendo de una selección pre-ancestral muy puntual, nos remontamos a los siglos XVIII y XIX, a fin de exponer el lógico y coherente proceso de transformación que el Libro-Arte ha experimentado como consecuencia de la evolución del contexto general de los parámetros estéticos del siglo XX.

Con ello creemos haber logrado una obra de referencia que esclarece el confuso panorama que rodea a los Libros-Arte. Respecto este segundo objetivo, y como tal obra de referencia, somos conscientes de algunas de las lagunas que dejamos, es decir, algunos artistas relevantes que podrían o habrían de estar incluidos en este estudio. Pero, su omisión no se debe a una selección cualitativa, sino a un criterio condicionado por el espíritu y finalidad de cada uno de los apartados.

Además, con este recorrido histórico se ofrece una ordenación cronológica del proceso del Libro-Arte como creación contemporánea, y con ello avalamos la taxonomía terminológica de nuestro primer objetivo.

De otra parte, las exposiciones que se organizan, los estudios y la bibliografía consecuente, de obras tanto retrospectivas como actuales, atestiguan y justifican plenamente el vigor de la propuesta, tal como ya señalamos en la introducción.

La bibliografía consultada —tanto la específica como la general— es la más solvente que existe sobre el tema, a partir de la cual se remite a otros textos que, en general, son complementarios. Somos conscientes, como todo en el propio trabajo, que éste es también un aspecto vivo y en constante

ampliación, y por tanto, debemos considerar que esta tesis se concluye el verano de 1999 pero las fuentes documentales, tanto bibliográficas como plásticas, no cesan de aparecer en nuestro entorno, lo que hace que el fenómeno de los Libros-Arte esté permanentemente de actualidad.

Tras este estudio, y a las puertas del siglo XXI, se puede afirmar que el Libro-Arte ha sido decisivo para el arte contemporáneo. Así, con este precedente, podemos aventurarnos a asegurar que tal condición le augura un largo futuro. Los "temibles" serpenteos tecnológicos han sido aprehendidos por el Libro-Arte y aunque esto ha supuesto un cambio estético considerable y un cambio en la dirección de nuestra mirada hacia ellos, la esencia de su concepto se mantiene intacta.

El libro es un universo de lenguaje e imagen y, por ello, un universo de pensamiento. Un espacio para los sueños y los deseos. El libro es un paisaje en el tiempo, un espacio expandible, una secuencia fluida de elementos cuya discreta identidad es absorbida por la realidad en experiencias parecidas que retornan al espectador a un espacio interior, en un acto contradictorio de compromiso y trascendencia. El Libro-Arte es una forma de creación receptible, de infinitas posibilidades, interminable de reconcebir para servir a la visión y función que le dé su nuevo autor, una forma en la que todos participamos, creador y espectador, reordenando constantemente su identidad en nuestra propia experiencia, descubriendo su especificidad en nuestro deseo de intercambio de comunicación.

El implacable bombardeo publicitario de los nuevos medios y nueva tecnología están cuestionando seriamente la vigencia de la tradicional cultura impresa. Sin embargo, la continua aparición de Libros-Arte, e incluso de formas artísticas de una u otra manera vinculadas a ellos, nos hace suponer que sería un error verlo como un último jadeo de su existencia frente a la amenaza de su aniquilación. Más bien al contrario, la cultura del libro es nuestro futuro y nuestro trabajo continuo ha de constituir un legado a través del tiempo y del espacio. La tecnología de la impresión se transforma constantemente, y los métodos de producción se expanden, pero el potencial del libro como espacio creativo permanecerá para su exploración. No hay límites, pues, para lo que pueden ser los Libros-Arte. No hay reglas para su construcción y, afortunadamente, no se divisa el fin de su existencia. Incluso diríamos que este tipo de libros adquieren como un aura en su entorno que hace que se genere una mística particular. El sentido de su apariencia y su forma, a través de la semántica de su iconografía y materiales, propician una atmósfera de gran carga metafísica a su alrededor.

8.- BIBLIOGRAFÍA

8.1.- BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

- ANDÊL, Jaroslav *The Avant-Garde Book: 1900-1945.*
Nueva York: Franklin Furnace,
1989.
- BENOIT, Pierre André *Les livres de Picasso réalisés par PAB.*
Alés: Musée Bibliothèque Pierre
André Benoit, 1966.
- BERTRAND, Gérard *L'illustration de la poésie à l'époque du Cubisme, 1909-1914: Derain, Dufy, Picasso.*
París: Editions Klincksieck, 1971.
- BIHALJI-MERIN, Oto *Goya. Los Caprichos. Su verdad escondida.*
Madrid: Ediciones Encuentro, S. A.,
1983.
- BINDMAN, David *The Illuminated Books of William Blake.*
Londres: William Blake Trust/ Tate
Gallery, 1995.

- The Complete Graphic Works of William Blake.*
Londres: Thames&Hudson, 1986.
- BOLLIGER, Hans *Picasso's Vollard Suite.*
Londres: Thames and Hudson Ltd, 1987.
- Tériade éditeur: Revue Verve.*
Bern: Klipstein&Kornfeld, 1960.
- BOLTANSKI, Christian *Christian Boltanski.*
Catalogue: Books, printed matter, ephemera 1966-1991.
Colonia y Frankfurt: Walther König Portikus, 1992.
- BOHN, Williard *The aesthetics of visual poetry.*
Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- BONK, Ecke *Marcel Duchamp. The Box in a Valise: de ou par Marcel Duchamp ou Rose Sélavy.*
New York: Rizzoli, 1989.

- Marcel Duchamp. The portable Museum.*
Londres: Thames and Hudson, 1989.
- BOZAL, Valeriano *Francisco de Goya Grabador. Instantáneas. Caprichos.*
Madrid, 1992.
- BURY, Stephen *Artists' Books. The Book as a work of art, 1963-1995.*
Hants: Scolar Press, 1995.
- CAMARÉS, J. L. y S. G. CORRUGEDO *William Blake. Canciones de Inocencia y de Experiencia.*
Madrid, 1987.
- CARRETE PARRONDO, Juan *Els Caprichos de Goya.*
Palma de Mallorca: "Sa Nostra"
Caixa de Balears. Gráficas Planisi, 1996.
- CARRIÓN, Ulises *From Bookworks to Mailworks.*
Amsterdam: Stedelijk Museum, 1978.

- Other Books and So.*
Bremen: Neves Museum
Weserburg, 1992.
- CASTELMAN, Riva *A Century of Artists Books.*
Nueva York: The Museum of
Modern Art, 1994.
- Modern Artists as Illustrators/
Artistas Modernos como
Ilustradores.*
Nueva York: The Museum of
Modern Art, 1981.
- CELANT, Germano *OffMedia Nuove Technique
Artistiche: Video, Disco,
Libro.*
Bari: Dedalo Libri, 1977.
- CHAPON, François *Le Peintre et le Livre: L'âge
d'or du livre illustré en France,
1870-1970.*
Paris: Flammarion, 1987.
- CHEVREFILS D., Yves *Les Revues d'art à Paris
1905-1940.*
París: Entrevues, 1993.

COHEN, Arthur y
Susi R. BLOCH

*The Book Stripped Bare:
A Survey of Books by 20th
Century Artists and Writers.*
Hempstead, Nueva York: Emily
Lowe Gallery, Hofstra University,
1973.

COMPTON, Susan P.

*The World Backwards:
Russian Futurist Books 1912-
1916.*

Londres: British Museum
Publications, 1978.

*Russian Avant-Garde Books,
1917-34.*

Londres: The British Library, 1992.

CORON, Antoine

*Le Livre et l'artiste. Tendances
du livre illustré français. 1967-
1976.*

París: Bibliothèque Nationale,
1977.

*Miró au Musée P.A.B., 1953-
1985.*

Alés: Musée Bibliothèque Pierre
André Benoit, 1990.

Picasso&P.A. Benoit, 1956-1967: Livres en jeu.

Alés: Musée Bibliothèque Pierre André Benoit, 1991. (Introducción por Brigitte Baer).

COURTNEY, Cathy

Facing the Page: British Artists' Books a Survey 1983-1993.

Londres: Estampe, 1993.

CRAMER, Patrick

Joan Miró, The Illustrated Books. Catalogue Raisonné.

Ginebra: Patrick Cramer, 1989.

Pablo Picasso. Les livres illustrés.

Ginebra: Genevoise S.A., 1983.

DITTMAR, Rolf

The Book of the Art of Artists' Books.

Téhéran: Museum of Contemporary Art, 1978.

DIXON, Christine y
Carhy LEAHY

*Manet to Matisse: French
Illustrated Books.*

Canberra: Australian National
Gallery, 1991.

DRAKE, Christopher

*Ambroise Vollard, Editeur. Les
peintres-graveurs, 1895-
1913.*

Londres: Agnew's, 1991.

DRUCKER Johanna

*The Aesthetic of Visual
Poetry.*

Cambridge: Cambridge University
Press, 1986.

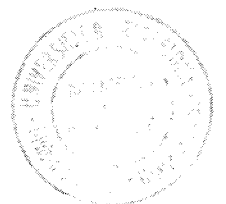
*The Century of Artists'
Books.*

Nueva York: Granary Books, 1995.

FREEMAN, Judi y
John WELCHMAN

*The Dada and Surrealism
Word-Image.*

Cambridge: MIT University Press,
1989.



- GATEAU, Jean-Charles *Le livre surréaliste: Mélusine IV.*
París, 1982.
- GILSON, Barbara *Book Art.*
Tempe, Arizona: Arizona State University, 1986.
- GREER COHN, Robert *Toward the Poems of Mallarmé.*
Berkeley: University of California Press, 1965.
- GREET, Anne Hyde *Apollinaire et le livre de peintre.*
París: Minard, 1977.
- GUEST, Tim y Germano CELANT *Books by Artists.*
Toronto: Art Metropole, 1981.
- GOEPPERT, Sebastian *Pablo Picasso-Catalogue raisonné des Livres Illustrés.*
Ginebra: Patrick Cramer, 1983.

- GÖTZ, Adriani *The Books of Anselm Kiefer 1969-1990.*
Londres: Thames and Hudson,
1991.
- HAINING, Peter *Movable Books: An Illustrated History.*
Londres: New English Library,
1979.
- HARTHAN, John *The History of Illustrated Book. The Western Tradition.*
Londres: Thames and Hudson,
1981.
- HELMAN, Edith *Los "Caprichos" de Goya.*
Estella (Navarra): Salvat ed. y
Alianza ed., 1971.
- HENDRICKS, Jon *Fluxus Codex*
Detroit y Nueva York: The Gilbert
and Lila Silverman Fluxus
Collection, en asociación con Harry
N. Abrams ed., 1988.

- HIND, Arthur M. *Giovanni Battista Piranesi: A Critical Study with a List of his Published Works and detailed Catalogues of the Prisons and the Views of Rome.*
Londres: 1922 (reimpresia 1968).
- HOFFBERG, Judith y Joan HUGO *Artwork bookworks.*
Los Angeles: The Los Angeles Institute of Contemporary Art, 1978.
- HOGBEN, Carol *From Manet to Hockney. Modern Artists' Illustrated Books.*
Londres: Victoria&Albert Museum, 1985.
- HORODISCH, Abraham *Picasso as a Book Artist.*
Londres: Faber and Faber, 1962.
- HUBERT, Renée Riese *The Cutting Edge of Reading: Artists' Books.*
Nueva York: Granary Books, 1999.

- Surrealism and the Book.*
Berkeley y Los Angeles: University
of Berkeley and Los Angeles
California Press, 1988.
- ISSELBACHER, Audrey *Iliad and the illustrated book.*
Nueva York: Museum of Modern
Art, 1987.
- JANECEK, Gerald *The Look of Russian
Literature: Avant-Garde Visual
Experiments, 1900-1930.*
Princeton: Princeton University
Press, 1984.
- JENTSCH, Ralph *Ambroise Vollard. Éditeur.*
Stuttgart: Hatje, 1994.
- The Artists and the Book in
Twentieth-Century Italy.*
Turin: Umberto Allemandi, 1992.
- JOHNSON, Una E. *Ambroise Vollard éditeur,
1867-1939. An Appreciation
and catalogue.*
Nueva York: Wittenborn and
Company, 1944. (Una reciente

- edición, *Ambroise Vollard. Editeur: Prints, Books, Bronzes*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1977).
- KLIMA, Stephan *Artists Books. A Critical Survey of literature*. Nueva York: Granary Books, 1998.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique *Los Caprichos de Goya*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.
- LANG, Lothar *Expressionist Book Illustration in Germany, 1907-1927*. Boston: New York Graphic Society, 1976.
- LAUF, Cornelia y Clive PHILLPOT *Artists/author. Contemporary artists' books*. Nueva York: American Federation of Arts, 1998.
- LINCOLN, Andrew *William Blake 'Songs of Innocence and of Experience' (vol. 2)*. Londres: William Blake Trust/Tate Gallery Publications, 1991.

- LIONS, Joan (ed.) *Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook.*
Rochester, Nueva York: Visual Studies Workshop Press, 1985.
- LIPPARD, Lucy R. *Visual Satire: Artists' Books.*
Tallahassee, Florida: State University Art Gallery, 1988.
- LISTA, Giovanni *Le livre futuriste de la libération du mot au poème tactile.*
Módena: Edition Panini, 1984.
- LÓPEZ-REY, José *Goya's Caprichos. Beauty, Reason and Caricature. (2 vol.).*
Princeton: Princeton University Press, 1953.
- LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M. *Los Caprichos de Goya y su significado.*
Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1982.

- MALLARMÉ, Stéphane *Mallarmé: Selected Prose, Poems, Essays & Letters.*
Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1956.
- MARINETTI, Filippo T. *Manifestos y textos futuristas.*
Barcelona: Ed. del Cotal, 1978.
- MATISSE, Henri *Jazz.*
Nueva York: Braziller, 1985.
(Edición facsímil con prólogo de Riva Castleman).
- MOEGLIN-DELACROIX, Anne *Esthétique du livre d'artiste.*
París: Ed. Jean-Michel Place/
Bibliothèque Nationale de France, 1997.
- Les alliés substantiels ou le Livre d'Artiste au present. "Q'est-ce qu'un Livre d'Artiste?"*
Uzerche, Pays-Paysage, France:
2ieme Biennale du Livre d'Artiste, 1991.

Livres d'Artistes.

París: Centre Georges Pompidou,
Herscher, 1985.

*Livres d'artistes l'inventions
d'un genre (1960-80).*

París: Bibliothèque Nationale de
France, 1997.

MOLAS, Joaquim

*Manifestos d'avantguarda.
Antologia.*

Barcelona: Edicions 62, 1995.

MORGAN, Robert C.

*Commentaries on the New
Media Arts: Fluxus and
Conceptual Art, Artist's
Books, Correspondance Art,
Audio and Video Art.*

Pasadena: Umbrella Associates,
1992.

MORRIS, William

The Ideal Book.

Berkeley y Los Angeles: California
University of California Press,
1982.

- NOBLE, Alexandra y
Cindy HUBERT *Worlds in a Box.*
Londres: The South Bank Centre,
1994.
- PAAS-ZEIDLER, Sigrun *Goya. Caprichos. Desastres.*
Tauromaquia. Disparates.
Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.
A., 1978.
- PHILLPOT, Clive *Artists' Books From the*
traditional to the Avant Garde.
New Brunswick, New Jersey:
Rutgers University, 1982.
- RAINWATER, Robert *Max Ernst Beyond Surrealism:*
A Retrospective of the
Artists' Books and Prints.
Nueva York: The New York Public
Library, 1986.
- RAY, Godon N. *The Art of the French*
Illustrated Book, 1700 to
1914.
Nueva York: The Pierpont Morgan
Library, 1982.

- ROT, Dieter *Dieter Roth: Bücher.*
Hannover: Kestner Gesells-Chaft,
1974.
- ROTH, Laurent y
Raymond BELLOUR *A propos du CD-ROM*
Immemory de Chris Marker.
París: Yves Gevaert Editeur, 1997.
- ROTHENBERG, Jerome y *The Book, Spiritual*
David GUSS *Instrument.*
Nueva York: Granary Books, 1996.
- ROWLAND, Anna *Bauhaus source book.*
Oxford: Phaidon, 1990.
- RUSCHA, Edward *The works of Edward Ruscha.*
Nueva York: Hudson Hills Press in
association with the San Francisco
Museum of Modern Art, 1982.
- SÁNCHEZ CANTON,
Francisco Javier *Los Caprichos de Goya y sus*
dibujos preparatorios.
Barcelona: Instituto Amatller de
Arte Hispánico, 1949.
- SANOUILLET, Michel *Francis Picabia et le 391.*
París: Eric Losfeld, 1966.

- SARMIENTO, José Antonio *Libros de Artistas.*
Cuenca: Convento Antiguo de las Carmelitas. Diputación de Cuenca, 1992.
- SCHELLMANN, Jörg *Joseph Beuys. Die Multiplés.*
Munic, Nueva York: Schellmann ed., 1992.
- SEAMAN, David *Concrete Poetry in France 1910-1960.*
Michigan: UMI Research Press, 1981.
- SIDOTI, Antoine *La Prose du Transsibérien et la petite Jehanne de France: Blaise Cendrars-Sonia Delaunay, novembre-décembre 1912-juin 1914: Génese et dossier d'une polémique.*
París: Lettres Modernes, 1987.
- SKIRA, Albert *Anthologie du livre illustré par les peintres et sculpteurs de l'école de Paris.*

Ginebra: Skira ed., 1946.

SMITH, Keith A.

Non-Adhesive Bindings.

Vol. I, II y III.

Rochester, Nueva York: Keith A. Smith ed., tercera edición, 1995.

Structure of The Visual Book.

Rochester, Nueva York: Visual Studies Workshop, 1984. (Tercera ed., 1994).

Text in Book Format.

Rochester, Nueva York: The Sigma Foundation, 1989. (Segunda ed., 1995).

SPECTOR, Buzz

The Book Maker's Desire.

Pasadena, California: Umbrella Editions, 1995.

SPIES, Werner

Max Ernst. Obra gráfica y libros ilustrados.

Stuttgart: Gerd Hatje, 1991.

STEIN, Donna

*Contemporary Illustrated
Books: Word and Image,
1967-1988.*

Nueva York: Independent Curators
Incorporated, 1989.

Cubist Prints, Cubist Books.

Nueva York: Franklin Furnace,
1983.

STRACHAN,
Walter John

*The Artist and the Book in
France: the 20th Century Livre
d'Artiste*

Nueva York: Wittenborn, 1969.

TERRASSE, Antoine

*Pierre Bonnard, Illustrator: A
Catalogue Raisonné.*

Nueva York: Harry N. Abrams,
1989.

TZARA, Tristan

*Siete Manifiestos Dada.
Algunos dibujos de Picabia.*

Barcelona: Tusquets, 1972.

- VEKENE, Emile van der *Textes et images. Cent livres illustrés de l'époque 1890-1990.*
Luxemburgo: Bibliothèque Nationale, 1990.
- VISCOMI, Joseph *Blake and the Concept of Book.*
Princeton: Princeton University Press, 1993.
- VOGLER, Thomas *Books as Art.*
Portland, OR: Comus Gallery, 1994.
- VVAA *Book works- A partial history and sourcebook.*
Londres: Book Works, 1996.
- VVAA *Caprichos de Francisco de Goya. Una aproximación y tres estudios.*
Madrid: Calcografía Nacional. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1996.

- VVAA *Lacerba. Firenze 1913-1915.*
Milán: Manzzotta ed., 1980.
- VVAA *Literatures Submergides.*
Departament de Cultura de la
Generalitat de
Catalunya Edicions, 1991.
- VVAA *Talking the Boundless Book:
Art, Language, & the Book
Arts.*
Minneapolis, Minnesota: Minnesota
Center for Book Arts, 1995.
- VVAA *The Books of Anselm Kiefer.*
Londres: Thames and Hudson,
1991.
- VVAA *Objetos de arte. Libros y
Grabados.*
Barcelona: Planeta Agostini con la
colaboración de Sotheby's, 1989.
- WICKSTEED, Joseph H. *Blake's Innocence and
Experience.*
Londres&Toronto: J. M. Dent&Sons
LTD., 1928.

- WEBEL, Sophie *L'Oeuvre gravé et les livres illustrés par Jean Dubuffet: Catalogue raisonné.*
París: Baudoin Lebon, 1991.
- WEITENKAMPF, Frank *The Illustrated Book*
Cambridge: The MIT Press
Mass., 1938.
- WHEELER, Monroe *Modern Painters and Sculptors as Illustrators.*
Nueva York: The Museum of Modern Art, 1936. (2ª ed., 1938, 3ª ed.: 1946).
- WILLIAMS, Emmett *Anthology of Concrete Poetry.*
Nueva York: Something Else Press, 1967.
- WILL-LEVAILLANT, F. *André Masson; livres illustrés de gravures originales 1924-1984.*
Asnières-sur-Oise: Fondation Rayaumont, 1985.

WILSON-BAREAU,
Juliet

*Goya. La década de los
Caprichos.*

Madrid: Real Academia de las
Bellas Artes de San Fernando,
1992.

WYE, Debora

*Thinking Print. Books to
Billboards, 1980-85.*

Nueva York: Museum of Modern
Art, Harry N. Abrams, 1996.

CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES

50 ans d'édition de D.-H. Kahnweiler.

París: Galerie Louise Leiris, 1959.

Artists' Books.

Londres: Arts Council of Great Britain, 1976.

Artists' Books-Booked Art.

Malomoe: Skånes Konstförening, 1983.

1st Artist Book International.

París: Artist Book International, 1994.

2nd Artist Book International.

París: Artist Book International, 1995.

3rd Artist Book International.

París: Artist Book International, 1996.

Bibliofília Transformista.

Barcelona: Balmes 21, 1993.

Bookmaking in the '70s: Redefining the Artist's Book.

Minneapolis: Minneapolis Institute of Arts, 1979.

Books Alive.

Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 1979.

Books as Art.

Boca Raton, Filadelfia: Boca Raton Museum of Art, 1992.

Books: Inside and Out.

Anchorage: Museum of History and Art, 1990.

Bookworks.

Nueva York: Museum of Modern Art, 1977.

British Artist's Books 1970-1983.

Londres: Atlantis Gallery, 1984.

Brossa-Tàpies. Obra conjunta.

Barcelona: Caixa d'Estalvis de Barcelona, Vilafranca del Penedés, 1980.

Cento libri surrealisti 1920-1940.

Florença: Centro Di, 1996.

Di carta e d'altro. Libri d'Artista.

Prato: Centro per l'arte Contemporanea Luigi Pecci, 1994.

Dalí i els llibres.

Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1982.

Daniel-Henry Kahnweiler. Marchand, éditeur, écrivain.

París: Centre Georges Pompidou, 1984.

Documenta 6.

Kassel, Alemanya: 1977.

D'une oeuvre l'autre. Le livre d'artiste dans l'art contemporain.

Morlanwelz: Musée Royal de Marienmont, 1996.

Ed Ruscha Prints and Publications.

Londres: Arts Council of Great Britain, 1975.

Els llibres de Zush.

Barcelona: Metrònom, 1981.

Francisco de Goya grabador. Instantáneas. Caprichos.

Madrid: Caser, Real Academia de las Bellas Artes de San Fernando, 1992.

Henri Matisse. L'art du livre.

Niza: Musée Matisse, 1986.

Hommage à Tériade.

París: Centre National d'Art Contemporain, 1973.

Il Libro di artista al tempo di Kandinsky. Tra-avanguardia e tradizione.

Milán: Museo Cantonale d'Arte Lugano, 1995.

Immemory. Chris Marker.

París: Centre Georges Pompidou, 1998.

Künslenbücher.

Frankfurt: Frankfurter Junstverein, 1985.

Libros de Artistas.

Cuenca: Departamento de Cultura de la Diputación de Cuenca, 1992.

Libros de Artistas.

Madrid: Ministerio de Cultura. Dirección General Bellas Artes, Archivo y Bibliotecas, 1982.

Livres d'Artistes/ Livres Objects. Artists' Books/ Books Objects.

París: Shakespeare International (Ed. Francesa C.E.R.P.M.), 1985.

Livres de peintre. Artists books.

París: Galerie Yvon Lambert, 1993.

Llibre de les Meravelles.

Valencia: Col·legi Major Rector Pisset, 1997.

109 llibres amb Miró.

Barcelona: Fundació Joan Miró, 1989.

Llibres d'Artista. Artist's Books.

Barcelona: Metrònom, 1981.

Made in Canada VI: Artists' Books Livre d'artistes.

Ottawa: National Library Canada, 1990.

Marcel Broodthaers. Catalogue des livres. Catalog of Books. Katalog der Bücher. 1957-1975.

Colonia: Galerie Michael Werner; Nueva York: Marian Goodman Gallery. París: Galerie Gillespie, Laage, Salomon, 1982.

Max Ernst llibres i gràfica.

Stuttgart: Institut per a Relacions Estrangeres, 1985.

Max Ernst. Obra gràfica i llibres il·lustrats.

Barcelona: Museu Picasso, 1992.

Multiples.

Berlín: Neuen Berliner Kunstvereins, 1974.

Open and Closed Book: Contemporary Book Arts.

Londres: Victoria&Albert Museum, 1979.

Silent&Violent. Selected Artists' Editions.

Los Angeles: Art and Architecture L.A. Mak Center.

Viena: Edited by Peter Noever for Mak, 1995.

Sol LeWitt. Books 1966-1990.

Portikus, Frankfurt: Portikus, 1990.

Tàpies und die Bücher. Els llibres de Tàpies.

Frankfurt: Schirn Kunsthalle, 1991.

The Artist and the Book in Twentieth-Century Italy.

Nueva York: The Museum of Modern Art, 1993.

The Book Made Art.

Chicago: University of Chicago Library, 1986.

14th World Wide Video Festival 1996.

Amsterdam: The Hague Stichting World Wide Video Centre,
1996.

Zush. Otros Libros.

Madrid: Biblioteca Nacional de Madrid, 1996.

ARTÍCULOS DE REVISTAS

ANDERSON, Alexandra "Scrapbooks, Notebooks,
Letters, Diaries– Artists'
Books Come of Age"
Artnews 77.

Marzo 1978: p. 68-74.

ANDRESON, Isabel "Reading Artists' Books"
Artweek 13, nº 24.

17 Julio 1982: p. 4-6.

ANTIN, Eleanor "Reading Ruscha"

Art in America 61, nº 6.

Noviembre-Diciembre 1973: p. 64-
71.

ASKEY, Ruth

"The Book Stripped Bare"

Artweek 21, nº 24.

19 Julio 1990: p. 16.

BARENDESE, Henri Man "Ed Ruscha: An Interview"

Afterimage n° 7.

Febrero 19981: p. 8-10.

BEE, Susan

"Why a Book is not a
Painting"

The Journal of Artists' Books

3.

Primavera 1995: p. 14-15.

BENTIVOGLIO, Mirella

"The Reinvention of the Book
in Italy"

The Print Collectors'

Newsletter.

vol. XXIV, n°3.

Julio-Agosto 1993: p. 93-96.

BONET, Juan Manuel

"La palabra ilustrada"

*Lápiz. Revista Internacional de
arte.* Año IX.n°74.

Enero 1991: p. 60-71.

- BRISSET, Pierre "Le Livre dans tous ses états"
L'Oeil 368.
Marzo 1986: p. 77.
- CELANT, Germano "Le Livre comme Travail
Artistiche 1960-1970"
VH 101, n°9, 1972.
- CARRIÓN, Ulises "Bookworks Revisited"
*The Print Collector's
Newsletter*, vol. 11, n°1.
Marzo-Abril 1980: p. 8.
- "Definitions"
Art-Rite 14.
Invierno 1976-1977: p.6.
- CHAPON, François "Ambroise Vollard éditeur"
Gazette des Beaux-Arts. n°94.
Julio-Agosto 1979: p. 33-47.
- "Ambroise Vollard éditeur (2e
partie)".
Gazette des Beaux-Arts. n°95.
Enero 1980: p. 25-38.

- COHEN, Becky "The Book as an Instrument of Performance"
New Widerness Letter 11.
Diciembre 1982: p. 32.
- COLLINS, James "Artist's Books"
Artforum 12, nº 4.
Diciembre 1973: p. 84-86.
- COPLANS, John "Concerning 'Various Small Fires': Edward Ruscha Discusses His Perplexing Publications"
Artforum 3, nº 5.
Febrero 1965: p. 24-25.
- CORON, Antoine "Livres Illustres"
Nouvelles de l'Estampe. nº 60.
1983: p. 36-40.
- COURTNEY, Cathy "The Book and Beyond"
Art Monthly 187.
Junio 1995: p. 45.

DIETRICH, Dorothea

"Anselm Kiefer's
'Johannisnacht II' A Text
Book".

*The Print Collector's
Newsletter*. vol. XV, n° 2.
Mayo-Junio 1984: p. 41-44.

DRUCKER, Johanna

"Artists Books and the
Cultural Status of the Book"
The Journal of Comunication.
vol.44, n°1, Invierno 1994.

"Editorial"

The Journal of Artists' Books
n° I. Primavera 1994: I, p. 8-9.

"Iliazd and the Book as a
Form of Art"

*Journal of Decorative and
Propaganda Arts, 1875-1945*,
n° I.
Invierno 1988: p. 36-51.

"The Public Life of Artists'
Books: Question of Identify"
The Journal of Artists' Books

nº 2. 1994: 1-4, 6, 10-11.

FILLER, Martin

"Art Books Whose Art is the Book"

New York Times.

16 Febrero 1997: p. 38.

FORD, Simon

"Artists' Books in UK&Eire Libraries"

Art libraries Journal. vol. 18.

nº1.

1993: p. 14-25.

FREEMAN, Brad

"Artists' Books/Book-Like Objects"

The Journal of Artists' Books

nº 1. Primavera 1994: p. 1-6.

FUNDACIÓN

"Fíjate"

JOAN TABIQUE

El Europeo. Nº49.

1994: p. 162-167.

GRAVEY, Eleanor M.

"Cubist and Fauve illustrated Books"

Gazette des Beaux-Arts. nº63.

Enero 1964: p. 37-50.

- GEVER, Martha "Artists' Books: Alternative Space or Precious Object?"
Afterimage. vol.9, nº10.
Mayo 1982: p. 6-8.
- GIROUD, Michel "Livres d'artistes: créations multimedia"
Canal. nº45-46.
Abril 1982.
- GOULD, Trevor "Books by Artists"
Prachute, nº25. 1981.
- GRAHAM, Dan "Mis obras para páginas de revista (una historia del arte conceptual)"
Acción Paralela. Ensayo, teoría y crítica de la cultura y el arte contemporáneo, nº 1.
Mayo 1995.
- "The Book as Object"
Arts Magazine 41, nº 8.
Verano 1967: p. 27.

- HAMILTON, Richard "The Books of Dieter Rot"
Typographica 3.
Junio 1961: p. 21-40.
- HILLBRUNER, Fred A. "The Automated Catalog of
Joan Flasch Artists' Book
Collection at the School of the
Art Institute of Chicago".
Art Libraries Journal. vol. 18,
nº1.
1993: p. 26-28.
- HOFFBERG, Judith "The Art of the Artists'
Books"
Artweek 22, nº 21,
6 Junio 1991: p. 1-7.
- HUBERT, Renée Riese "The Artist's Book: The Text
and its Rival".
Visible Language 25. nº2/3.
Primavera 1991: p. 117-333.
- JARRY, Alfred "Parallèlement".
La Revue Blanche. 24, nº 185.
Febrero 15, 1901: p. 317.

- KOSTELANETZ, Richard "My Book Art"
New Observations 106.
Mayo-Junio 1995: p. 14.
- "On Book-Art".
Leonardo. vol. 12, nº1. 1979.
- KOVTUN, Ergelin "Experiments in Book Design
by Russian Artists"
*The Journal of Decorative and
Propaganda Arts*. #5.
Verano, 1987: p. 46-59.
- KOZLOFF, Max "Anselm Kiefer's Books"
*The Print Collector's
Newsletter*. vol. XXIII. nº1.
Marzo-Abril 1992, p. 2-8.
- LARSON, Phillip "Good Books, Good Looks"
*The Print Collector's
Newsletter*. vol, XII, nº 5.
- LINKER, Kate "The Artists' Book As an
Alternative Space"
Studio International. vol. 195,
nº990, 1980: p. 77.

- LIPPARD, Lucy R. "Going Over the Books".
Artweek, 7, nº 37.
 30 Octubre, 1976: p. 11-12.
- "The artists' Book Goes Public".
Art in America, 65, nº1.
 Enero-Febrero, 1977: p. 40-41.
- LISTA, Giovanni "El Libro Objeto y la Estética de la Máquina"
Los Cuadernos del Norte.
 nº54. 1989.
- MOEGLIN-DELACROIX, Anne "Le Livre d'artiste italien à la Bibliothèque Nationale" y "Le Livre d'artiste allemand"
Nouvelles de l'estampe. nº55,
 1981.
- "Les Livres d'artistes"
Nouvelles de l'estampe. nº62,
 1982.
- "Les Livres d'artistes"
Nouvelles de l'estampe. nº 68.

1983: p. 50-51.

"Livres d'artistes et
collection"

Nouvelles de l'estampe.

n° 118-119.

Octubre 1991: p. 4-15.

PHILLPOT, Clive

"An ABC of Artists' Books
Collections"

*Art Documentation: Bulletin of
the Art Libraries Society of*

North America 1, n° 6.

Diciembre 1982: p. 169.

"Artists' Books"

Art Journal.

Spring, 1979.

"Books, Bookworks, Book
Objects, Artists' Books"

Artforum, 20, n° 9.

Mayo, 1982: p. 77-79.

"Books in Review: Artists'
Books"

Art Journal 39.

Primavera 1980: p. 213-217.

"Leaves of Art: Book Art in
Britain".

British Book News.

Abril, 1974.

"Twentysix Gasoline Stations
That Shook the World: The
Rise and Fall of Cheap
Booklets as Art"

Art Libraries Journal, 18,

nº1.1993: p. 4-13.

"Two Decades of Book Art"

Arts Virginia. vol. 23, nº1-2.

POLKINHORN, Harry

"From Book to Antibook"

Visible Language 25, nº 2-3.

Primavera 1991: p. 139-150.

PRINCENTHAL, Nancy

"Annette Messenger
Bibliophile"

The Print Collector's

Newsletter. vol. XXVI, nº5.

Noviembre-Diciembre 1995: p.
162-165.

“Artists’ Book Beat: Interview
with Clive Phillpot”

The Print Collector’s

Newsletter. vol. XX, nº 6.

Enero-Febrero 1990: p. 225.

“Numbers of Happiness:
Richard Tuttle’s Books”

The Print Collector’s

Newsletter. vol. XIV, nº3.

Julio-Agosto 1993: p. 81-86.

“Recent Artists’ Books, or How
to Invest \$100 in Artists’
Books Published Since 1980”

The Print Collector’s

Newsletter. vol. XV, nº 2.

Mayo-Junio, 1984: p. 52.

“Review of Artists’ Books: A
critical Anthology and
Sourcebook”

*The Print collector's
Newsletter.* vol XVII, nº 1.
Marzo-Abril 1986: p. 29-30.

RAINWATER, Robert

"The American Livre de
Peintre: a Panel Discussion at
the Grolier"

*The Print Collector's
Newsletter.* vol XXIV, nº 3.
Julio-Agosto 1993: p. 87-93.

"Sing of life: not vital's
Prints&Books"

*The Print Collector's
Newsletter.* vol.XII, nº 3.
Julio Agosto 1992: p. 81-87.

SACKENER, Ruth

"The Avant-Garde Book:
Precursor of Concret and
Visual Poetry and the Artists'
Book"

*The Journal of Decorative and
Propaganda Arts.* #2.
Verano, 1986: p. 60-77.

- SAYRE, Henry "Ida Applebroog and the Book as Performance"
Visible Language 25, nº 2-3.
Primavera 1991: p. 303-316
- TANNENBAUM, Barbara "Artists' Books: a Chronology of Secondary Sources"
The Flue. vol.3, nº1. 1982.
- TOMKINS, Calvin "The Art World: Artists' Books, Art Books, and Books as Art"
The New Yorker, 25 Enero 1982: p. 74-79.
- TOUSLEY, Nancy "Artists' Books"
The Print Collector's Newsletter. vol. IV, nº 6.
Nueva York, Enero-Febrero, 1974: p. 131-134.
- TREND, David "At the Margins: Artists' Books in the 80's"
Afterimage 13, nº 1-2.
Verano 1985: p. 3.

- VALLIER, Dora "Le livre-object"
L'Oeil 333. Abril 1983: p. 56-57.
- VIVES, Rosa "Remarques sobre els llibres
d'artista"
Serra D'Or. nº444.
Diciembre 1996: p. 53-56.
- VVAA "Artists' Book Conference"
*The Print Collector's
Newsletter*. vol. XVI, nº 2.
Julio-Agosto 1985: p. 93-94.
- VVAA "News of the Print World:
Artists' Book International"
*The Print Collector's
Newsletter*. vol. XXV, nº 2.
Mayo-Junio 1994: p. 63.
- WELISH, Marjorie "The Page as Alternative
Space, 1909-1980"
Art in America 69, nº 9.
Noviembre 1981: p. 172.

- WILSON, Martha “Artists’ Books”
Artery 5, nº 4.
Abril 19982: p. 7-8.
- ZELEVANSKY, Paul “The Computer Made Me Do
It: Computers and Books”
Visible Language 25, nº 2-3.
Primavera 1991: p. 217-230.

PÁGINAS WEB

<http://www.members.xoom.com/BibloBolson/>
<http://www.mundivia.es/personales/casiopea/cuadernos.doc>
<http://www.etiig.uniovi.es/-¿delegacion2/ciber.html>
<http://www.arrakis.es/-¿justi/>
<http://www.Fast.to/cuadernos>
<http://www.batch-pc.es/pages/usuarios/nachet/ACCION.HTML>
<http://www.nuvomedia.com>
<http://www.softbookpress.com>
<http://www.everybk.com>
[http://www.dir.yahoo.com/Arts/Humanities/Literature/Book_Arts/
Exhibits](http://www.dir.yahoo.com/Arts/Humanities/Literature/Book_Arts/Exhibits)
<http://colophon.com/Gallery/cba/index.html>
<http://colophon.com/toc.html>
<http://wally2.rit.edu/pubs/guides/visualbks.html>
<http://www.grymatter.co.za/bookpaton.html>
<http://www.cbbag.ca/ArtistsBooks.html>

<http://www.nothingness.org./SI/>.

<http://www.iaa.upf.es/tabique/que es/modern.htm>

<http://www.irational.org/heath/london>

<http://www.connect-arte.com>

<http://www.evru.org/>

8.2.- BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ADÉMA, Marcel *Guillaume Apollinaire, le mas aimé.*
París: Plom, 1952.
- AMAYA, Mario *Pop Art... and after.*
Nueva York: Viking Press, 1972.
- Pop as art. A Survey of the New Super-Realism.*
Londres: Studio Vista, 1965.
- AMELINE, Jean-Paul *Les Nouveaux Réalistes.*
París: Centre Georges Pompidou, 1992.
- AMSTRONG, Elizabeth y Joan ROTHFUSS *En l'esperit de Fluxus.*
Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1994.
- ATKINS, Robert *ArtSpeak: A Guide to Contemporary Ideas, Movements, and Buzzwords.*
Nueva York: Abbeville Press, 1990.

(2ª ed. 1997).

*Petit lexique de l'art
contemporain.*

París: Abbeville Press, 1993.

BARR, Alfred H.

*Picasso, Fifty Years of His
Art.*

Nueva York: The Museum of
Modern Art, 1946.

BÉNICHOU, Paul

Selon Mallarmé.

París: Gallimard, 1995.

BERNAL, José Luis

*El ultraísmo, ¿historia de un
fracaso?.*

Cáceres: Universidad de
Extremadura, 1988.

Voces de vanguardia.

La Coruña: Universidad de La
Coruña, 1995.

BINDMAN, David

William Balke, artista.

Madrid: Gupo Editorial Swan,
1989.

- BONITO OLIVA, Achille *La Transvanguardia Italiana.*
Milán: Giancarlo Politi Editore,
1980.
- BOUVET, Francis *Bonnard. L'oeuvre gravé.*
París: Flammarion, 1981.
- BRAN, J.; N. GASTN,
R. MULLER *The words and the images.*
Utrech: Utrech Centraal Museum,
1991.
- BRETON, André *Entretiens (1913-1952).*
París: Gallimard, 1969.
- BROSSA, Joan *Cinc poemes de Joan Brossa,
dibuixos: Antoni Tàpies.*
Barcelona: Filograf R.G.M., 1973.
- BRUGALLA TURMO,
Emilio *Brugalla. El arte en el libro y
en la encuadernación.*
Bilbao: Editorial la Gran
Enciclopedia Vasca, 1977.
- En torno a la encuadernación
y las artes del libro. Diez
temas académicos.*
Madrid: Clan ed., 1996.

- BUTLIN, Martin *William Blake 1757-1827.*
Londres: Tate Gallery Publications,
1990.
- CABANNE, Pierre *Conversaciones con Marcel
Duchamp.*
Barcelona: Anagrama, 1984 (1ª ed.
1972, edición francesa, *Entretiens
avec Marcel Duchamp.* París: Pierre
Belfond, 1967).
- Les trois Duchamp: Jacques
Villon, Raymond Duchamp-
Villon, Marcel Duchamp.*
París: Bibliothèque des Arts, 1975.
- CACCIARI, Massimo y *Anselm Kiefer.*
Germano CELANT Milán: Museo Correr Venezia,
1997.
- CALVERA, Anna *La formació del pensament de
William Morris.*
Barcelona: Ediciones Destino,
1992.

- CAVALLO, Guglielmo *Libros, Editores y Público en el Mundo Antiguo. Guía Histórica y Crítica.*
Madrid: Alianza Universidad, 1995.
- CHARLES, Daniel *Enciclopedia Universalis*
"Esthétiques de la Performance"
París: Anexo, 1984.
- CIRLOT, Lourdes *El grupo "Dau al Set".*
Madrid: Cátedra. 1986.
- Primeras vanguardias artísticas: textos y documentos.*
Barcelona: Editorial Labor, 1993.
- COCA, J. *Joan Brossa o el perdestal són les sabates.*
Barcelona: Pòrtic, 1971.
- COMBALÍA, Victoria *El descrédito de las vanguardias.*
Barcelona: Blume, 1980.

- COOTE, Stephen *William Morris: his Life and Work.*
Londres: Garamond, 1990.
- William Morris and Kelmscot.*
Londres: The Design Council,
1981.
- CORON, Antoine *La Fruit donné. Éphémérides de Pierre André Benoit.*
París: Bibliothèque Nationale,
1989.
- CREGO, Charo *El espejo del orden. El arte y la estética del grupo holandés "De Stijl".*
Madrid: Akal, 1997.
- DAHL, Svend *Historia del Libro.*
Madrid: Alianza Editorial, 1972.
- DE LA LANDE, Mr. *Arte de hacer papel según se practica en Francia y Holanda, en la China y en el Japón.*
Madrid: Espasa-Calpe. Papelera española, 1968 (edición facsímil de la de 1778).

- DE LA TORRE, Guillermo
Apollinaire y las teorías del cubismo.
Barcelona-Buenos Aires: Edhasa, 1967.
- DEBAUT, Jan y Mariëlle SOONS
El Lissitzky, 1890-1941: Architect Painter, Typographer.
Nueva York: Thames and Hudson, 1990.
- DEBORD, Guy
La société du spectacle.
París: Gallimard, 1992.
- DELTEIL, Loys
Le peintre graveur illustre XIXè et XXè siècles. Vol 14 y 15.
París, 1992. (Reedición Nueva York: Da Capo Press, 1969).
- DERY, Mark
Velocidad de escape. La Cibercultura en el final del siglo.
Madrid: Ediciones Siruela, S.A., 1998. (Traducción castellana Ramón Montoya Vozmediano).

- DOIZY, Marie-Ange
Pascal FULACHER
*Papiers et moulins. Des
origines à nos jours.*
París: Technorama, 1990.
- DORAN, Michael
Conversations avec Cézanne.
París: Collection Macula, 1981.
- DÖRREBECKER, D. W.
*William Blake, The Continental
Prophecies: 'America',
'Europe', 'The Song of Los'.
(vol. 4).*
Londres: The William Blake
Trust/Tate Gallery, 1995.
- DROSTE, Magdalena
Bauhaus 1919-1933.
Colonia: Benedikt Taschen, 1991.
- DRUCKER Johanna
*The Visible Word:
Experimental Typography and
Modern Art.*
Chicago: University of Chicago
Press, 1994.
- DUCHAMP, Marcel
Marcel du Signe. Écrits.
París: Flammarion, 1975.

(Edición española, *Escritos. Marcel du signe*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1978).

EAVES, M., R. N.

The Early Illuminated Books

ESSICK, J. VISCOMI

Of William Blake. (vol. 3).

Londres: The William Blake Trust/Tate Gallery, 1993.

ESCOLAR, Hipólito

Historia del libro.

Madrid: Ediciones Pirámide, S.A., 1984.

ESSICK, Robert N.

William Blake Printmaker.

Princeton: Princeton University Press, 1980.

ESSICK, R., J. VISCOMI

William Blake. Milton a Poem and the Final Illuminated Works. (vol. 5).

Londres: The William Blake Trust/Tate Gallery, 1993.

FAULKNER, Peter

Against the Age: an Introduction to William Morris.

Unwin: George Allen, 1980.

- FERNÁNDEZ ZAPICO, José Manuel *El papel y otros soportes de impresión.*
Barcelona: Fundació Indústries Gràfiques, 1994.
- FOCILLON, Henry *Giovanni Battista Piranesi: Essai de catalogue raisonné de son oeuvre.*
París: Laurens, 1963. (Reedición de *Giovanni Battista Piranesi, 1720-1778*. París, 1918).
- FORD, Simon *The Realization and Suppression of Situationist International.*
Exeter: AK Press, 1995.
- FRANCKLIN, Catherine *Les Nouveaux Réalistes.*
París: Editions du Regard, 1997.
- FRANK, Peter *An Annotated Bibliography.*
Nueva York: Something Else Press, McPhersonard Company, 1983.
- GATEAU, Jean-Charles *Paul Éluard et la peinture surréaliste (1910-1939).*
Ginebra: Librairie Doz, 1982.

- GIANNETTI, Claudia *Media Culture.*
Barcelona: L'Angelot, 1995.
- GLAISTER, Geoffrey A. *Glaister's Glossary of the
Book: Terms Used in
Papermaking, Printing,
Bookmaking and Publishing...*
Berkeley and Los Angeles:
University of California Press,
1979 (2^a ed).
- GLENDINNING, Nigel *Goya y sus críticos.*
Madrid: Taurus, 1982.
- GÓMEZ BEDATE, Pilar *Mallarmé.*
Madrid: Júcar, 1985.
- GRAY, Camila *The Great Experiment: Russian
Art from 1865 to 1930.*
Londres: Thames and Hudson,
1962.
- GUMPERT, Lynn *Christian Boltanski.*
París: Flammarion, 1992.

- HARRIS, Tomas *Goya. Engravings and Lithography.*
Oxford, 1964.
- HOME, Steward *The Assault on culture Utopian Currents from Lettrisme to Class War.*
Exeter: AK Press, 1991.
- HUYGE, Pierre-Damien *Art et industrie. Philosophie du Bauhaus.*
Saulxures: Circé, 1999.
- JOHSON, Arthur W. *Manual de encuadernación.*
Madrid: Tursen, S.A. Hermann Blume Ed., 1993.
- JUDOVITZ, Dalia *Unpacking Duchamp: art in transit.*
Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 1995.
- KAHER, E. *La desintegración de la forma en las artes.*
Barcelona: Siglo XXI, 1975.

- KANDINSKY, Wasili *De lo espiritual en el arte.*
Barcelona: Barral, 1977.
- KEYNES, Geoffrey *The Marriage of Heaven and Hell.*
Oxford: Oxford University Press,
1975.
- KNOWLES, Alison *Bread and water.*
Nueva York: Left HandBooks,
1995.
- KUENZLI, Rudolf y
F. NAUMANN *Duchamp Artist of the Century.*
"INTRODUCTION".
Cambridge: MIT University Press,
1989.
- KUH, Katherine *The Artist' Voice.*
Nueva York: Harper&Row, 1962.
- LAFUENTE FERRARI,
Enrique *Giovanni Battista Piranesi,
en la Biblioteca Nacional.*
Madrid: Patronato de la Biblioteca
Nacional, 1936.

LAMBERT,
Jean-Clarence

*El Reino Imaginal. Los Artistas
Cobra.*

Barcelona. Edición Española,
Ediciones Polígrafa, S.A., 1993.
(Edición original Francesa, París:
Editions Cercle D'Art, 1991).

Cobra.

Nueva York: Abbeville Press,
1984.

LEBRERO STALS, José

Zush.

Barcelona: Eds. Polígrafa, S.A.,
1997.

LIPPARD, Lucy R.

*Six Years: the
Dematerialization of the Art
Object from 1966 to 1972.*

Londres: Studio Vista, 1973.

LISTA, Giovanni

Futurisme.

Lausanne: L'Age d' Homme, 1973.

Marinetti et le Futurisme.

Lausanne: L'Age d'Homme, 1977.

- Mots en Liberté Futuristes.*
Lausanne: L'Age d'Homme, 1987.
- LIVINGSTONE, Marco *Le Pop Art.*
París: Hazan, 1990.
- LODDER, Christina *Russian Constructivism.*
Yale, Nueva York: Yale University Press, 1983.
- MALLARMÉ, Stéphane *Oeuvres complètes.*
Textos: H. Mondor y G. Jean-Aubry.
París: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1956.
- MARCHÁN FIZ, Simon *Del arte objetual al arte del concepto. Epílogo sobre la condición posmoderna.*
Madrid: Akal, 1986.
- MARCUS, Greil *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX.*
Barcelona: Anagrama, 1993.

- MARKOV, Vladimir *Russian Futurism.*
Berkeley: University of California
Press, 1969.
- MARTÍNEZ MORO, Juan *Un ensayo sobre grabado (A
finales del s. XX).*
Santander: Creática Ediciones,
1998.
- McMURTRIE, Douglas *The Book: The Story of
Printing and Bookmaking.*
Londres: Oxford University Press,
1962.
- MILLARES CARLO,
Agustín *Introducción a la Historia del
libro y de las Bibliotecas.*
México: Fondo de Cultura
Económica, 1971.
- MONJE AYALA,
Mariano *El Arte de la Encuadernación.*
Madrid: Clan ed., 1998.
- MOURE, Gloria *Marcel Duchamp.*
Barcelona: Eds. Polígrafa, 1988.
- NADEAU, Maurice *Historia del Surrealismo.*
Barcelona: Ariel, 1972.

- NANNUCI, Maurizio
Y Pier Luigi TAZZI *Art in Bookform.*
Florence: Zona Archives, 1987.
- NICOLAS, Henry *Mallarmé et le Symbolisme.*
París: Gallimard, 1972.
- OSTERWOLD, Tilman *Pop art.*
Colonia: Benedikt Taschen, 1992.
- PALEY, Morton D. *William Blake 'Jerusalem'.*
(vol .1).
Londres: The William Blake Trust/
Tate Gallery, 1991.
- PANE, R. *Paestum nelle acquaforti di*
Piranesi.
Milán, 1980.
- PAZ, Octavio *Apariencia desnuda. La obra*
de Marcel Duchamp.
Madrid: Alianza Editorial, 1989.
- PERLOFF, Marjorie *The Futurist Moment.*
Chicago: University of Chicago
Press, 1986.

- PHILLPOT, Clive *Art Library manual: A Guide to Resources and Practice.*
Nueva York: Bower, 1977.
- PHILLPOT, Clive y
Jon HENDRICKS *Fluxus: Selections from the Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection.*
Nueva York: The Museum of Modern Art, 1988.
- POPPER, Frank *Arte Acción y Participación.*
Madrid: Akal, 1989. (Traducción de Eduardo Bajo).
- PUIG, Arnau *Històries de Dau al Set. Cinquanta anys.*
Barcelona: Thassàlia, 1998.
- RAMÍREZ, Juan Antonio *Duchamp. El amor y la muerte, incluso.*
Madrid: Ediciones Siruela, 1993.
- RESTANY, Pierre *Le nouveau réalisme.*
París: Union Générale d'Éditions, 1978.

- RICHARD, Jean-Pierre *L'Univers Imaginaire de Mallarmé.*
París: Gallimard, 1961.
- ROBISON, A. *Piranesi. Early architectural fantasies. A catalogue raisonnée of his etchings.*
Chicago, 1986.
- RODRÍGUEZ,
Juan Carlos *La poesía, la música y el silencio. (De Mallarmé a Wittgenstein).*
Sevilla: Editorial Renacimiento, 1994.
- RUBIN, William *Dada and Surrealist Art.*
Nueva York: Harry N. Abrams, 1969.
- SABREL, M. *Manual práctico del encuadernador.*
Madrid: Clan ed., 1997.
- SAN MARTÍN,
Francisco Javier *La mirada nerviosa. Manifiestos y textos Futuristas.*

San Sebastián: Cuadernos nº 4,
1992.

SANOUILLET, Michel *Dada à Paris.*
París: Jean-Jacques Pauvet, 1965.

SCHAPIRO, Meyer *Words, Script and pictures.*
Semiotic of visual language.
Nueva York: George Braziller,
1996.

SCHERER, Jaques *Le "Livre" de Mallarmé.*
París: Gallimard, 1957.

SCHWARZ, Arturo *The complete works of Marcel*
Duchamp.
Londres: Thames and Hudson,
1997.

SCUDIERO, David *Depero Futurista&New York.*
Rovereto: Longo, 1986.

SKIRA, Albert *Vingt ans d'activité.*
Ginebra y París: Skira ed., 1948.

SPARKA, Esther *Universal Limited. A History*
and Catalogue: The First

- Twenty-Five Years Art Editions.*
Nueva York: Harry N. Abrams, 1989.
- SPENCER, Herbert *The Pioners of Modern Tipography.*
Lund Humphries, 1969.
- SPIES, Werner *Max Ernst. Frottagen.*
Stuttgart: Gerd Hatje, 1986.
- STOKVIS, Willemijn *Cobra.*
Barcelona: Eds. Polígrafa, S.A., 1997. (Traducido del holandés: Francisco Carrasquer).
- SUZUKI, D.T. *Vivir el zen*
Barcelona: Kairós, 1995.
- THOMPSON, Edward P. *William Morris. De romántico a revolucionario.*
Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, 1988.

- THOMPSON, Paul *The Work of William Morris.*
Oxford: Oxford University Press,
1991.
- TROY, Nancy J. *The De Stijl environment.*
Cambridge: MIT Press, 1983.
- TZARA, Tristan *Tzara: Oeuvres complètes.*
París: Flammarion, 1975-1991.
- VÉLEZ i VICENTE, Pilar *El llibre com a obra d'art a la
Catalunya Vuitcentista (1850-
1910).*
Barcelona: Biblioteca de Catalunya,
1989.
- VIDELA, Gloria *El ultraísmo. Estudios sobre
movimientos poéticos de
vanguardia en España.*
Madrid: Gredos, 1963.
- VIÉNE, René *Enragés and Situationists in
the Occupation Movement,
France, May'68.*
Nueva York: Autonomedia, 1992.

- VISCOMI, Joseph *The Art of William Blake's
Illuminated Prints.*
Manchester, 1983.
- William Blake: his Art and his
Times.*
Princeton: Princeton University
Press, 1993.
- VITALLE, Eloide *Le Bauhaus de Weimar 1919-
1925.*
Bruselas: Pierre Mardaga, 1989.
- VOLLARD, Ambroise *Memorias de un vendedor de
cuadros.*
Barcelona: Ediciones Destino S. L.,
1946.
- VVAA *Ars telemática.*
*Telecomunicación, Internet y
Ciberespacio.*
Barcelona: Claudia Giannetti, ed.
ACC L'Angelot, 1998.

- VVAA *Arte en la era de la electrónica. Perspectivas de una nueva estética.*
Barcelona: Claudia Giannetti, ed.
ACC L'Angelot, 1997.
- VVAA *Dancers on a Plane: Cage, Cunningham, Johns.*
Londres: Anthony d'Offay Gallery,
1989.
- VVAA *Joseph Beuys. Arena – where would I have got if I had been intelligent.*
Nueva York: DIA Center for the Arts, 1994.
- VVAA *The Collected Works of Paul Valéry.*
New Jersey, 1972.
- VVAA *The Duchamp Effect.*
Cambridge, Massachussets:
Martha Buskirk y Mignon Nixon
ed., 1996.

- VVAA *The New Art.*
Nueva York: Gregory Battock, ed.,
1973.
- VVAA *Piranesi: incisioni, rami,
legature, architetture.*
Vicenza: Neri Pozza Editore, 1978.
- WALLIS, Brian *Dan Graham, Rock My
Religion, writings and art
projects, 1965-1990.*
Cambridge: MIT University Press,
1993.
- WARNCKE,
Carsten-Peter *The ideal as art. De Stijl
1917-1931.*
Colonia: Benedikt Taschen, 1991.
- WILSON, Simon *El Arte Pop.*
Barcelona: Labor, 1975.
- WILTON-ELY, John *The Mind and the Art of
Giovanni Battista Piranesi.*
Londres: Thames and Hudson,
1988.

WORRAL, David

*William Blake. The Urizen
Books. (vol. 6).*

Londres: The William Blake
Trust/Tate Gallery, 1995.

YAU, John y

Bruce Nauman. Prints

Debbie TAYLOR

1970-89.

Nueva York: Christopher Cordes
ed., 1989.

CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES

André Breton: La Beauté conclusive.

París: Musée Nationale d'Art Moderne, Centre Georges
Pompidou, 1991.

Anselm Kiefer.

Berlín: National Galerie Berlin, 1991.

Anselm Kiefer by Mark Rosenthal.

Filadelfia: Museum of Art Philadelphia, 1987.

Ars Electronica Festival 96. The Future of Evolution.

Linz, Austria: The Ars Electronica Festival Centre, 1996.

Ars Electronica Festival 97. Flesh Factor.

Linz, Austria: The Ars Electronica Festival Centre, 1997.

Art&Language.

París: Galerie Nationale du Jeu de Paume, 1993.

Art&Language in practice. Vol.I y Vol.II.

Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1999.

Arte Moderno y Revistas Españolas 1898-1936.

Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1997.

Arts of this Century.

Nueva York: P. Guggenheim, 1942.

Bauhaus 1919-1928.

Nueva York: The Museum of Modern Art, 1990.

Bill Viola.

Nueva York: Whitney Museum of American Art, 1997.

Bruce Nauman.

Londres: White Chapel Art Gallery, 1986.

Bruce Nauman.

Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994.

Chris Marker.

Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1998.

Dan Graham.

Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1998.

Dan Graham.

Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Archivos Centro Nacional de Exposiciones, 1997.

Dau al set. El foc s'escampa.

Barcelona: Centre d'Art Santa Mònica, 1998.

Documenta X.

Kassel, Alemanya: 1997.

Duchamp.

Madrid: Fundación Caja de Pensiones y Fundació Joan Miró, 1984.

El Ultraísmo y las artes plásticas.

Valencia: IVAM Centre Julio González, 1996.

Francesco Clemente.

Barcelona: Salvador Riera Galeria d'Art Dau al Set, 1990.

Francesco Clemente. Three words.

Filadelfia: Philadelphia Museum of Art, 1990.

Giovanni Battista Piranesi.

Barcelona: Sala de Arte Artur Ramon, 1990.

Goya Grabador.

Madrid: Fundación Juan March, 1994.

Goya Grabador.

Marbella: Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1996.

Goya y el espíritu de la Ilustración.

Madrid: Museo del Prado, 1988.

Grupo Cobra.

Madrid: Fundación "La Caixa", 1996.

*Idees i Actituds entorn l'Art Conceptual a Catalunya,
1964-1980...*

Barcelona: Centre d'Art Santa Mònica, 1992.

Iliadz.

Montreal: Université de Quebec, 1984.

Iliadz.

París: Centre George Pompidou, 1978.

Imatges en moviment. Electronic Art.

Barcelona: Fundació Joan Miró, 1992.

Italia: La Transvanguardia.

Madrid: Caja de Pensiones. Y, Barcelona: Fundació Joan Miró, 1983.

Joan Brossa, Joan Miró, Antoni Tàpies.

Granollers, Barcelona: Museu de Granollers, 1997.

Joan Brossa. Poemas Visuales, poemas objeto, instalaciones.

Gijón, Oviedo: Gijón Caja de Asturias. Palacio Revillagigedo, 1977.

Joseph Beuys. Euràsia.

Barcelona: Fundació Joan Miró, 1990.

J. Beuys. Operació: Difesa Della Natura.

Barcelona: Centre d'Art Santa Mònica, 1993.

Joseph Beuys.

Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994.

Marcel Broodthaers.

París: Galerie Nationale du Jeu de Paume, 1991.

Marcel Broodthaers: Cinéma.

Barcelona: Fundació Antoni Tàpies y Leopold en Zonen, 1997.

Marcel Duchamp: A Retrospective.

Nueva York: The Museum of Modern Art, 1973.

Marcel Duchamp plays and wins, joue et gagne.

París: Marval, 1984.

Media- Art- History.

Karlsruhe: Media Museum ZKM/ Center for Art and Media, 1997.

Michelangelo Pistoletto.

Madrid: Palacio de Cristal, 1983.

Muntadas City museum.

Herblay: Herblay Centre d'Art, 1994.

Muntadas Des/Aparicions.

Robert Atkins, Eugeni Bonet, Josep M. Montaner y otros.

Barcelona: Centre d'Art Santa Mònica, 1996.

Passages de l'Image.

Barcelona: Centre Cultural de la Fundació Caixa de Pensions,
1991.

Picasso. Suite Vollard.

Madrid: Instituto de Crédito Oficial. Ediciones Turner, 1991.

Pierre Bonnard. The Graphic Art.

Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 1989.

Piranesi. Incisioni – Rami – Legature –Architettura.

Venecia: Fondazione Giorgio Cini. Centro Di Cultura e Civiltà,
1978.

*Piranesi. Una visió de l'artista a través de la col·lecció
de gravats de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant
Carles.*

Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 1996.

*Piranesi, 1720-1778: Colección Real Academia de San
Carlos de Valencia.*

Exposición Itinerante: Ministerio de Cultura. Dirección General de
Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1982.

Piranesi. Gravats, Relligadures, Arquitectura.

Barcelona: Antic Hospital de la Santa Creu, 1979.

Poiesis. Aspects of Contemporary Poetic Activity.

Edimburgo: The FruitMarket Gallery, 1992.

Poesía Visual. Joan Brossa.

Valencia: IVAM Centre Julio González, 1998.

Punt de Confluència. Joseph Beuys, Düsseldorf 1962-1987.

Barcelona: Centre Cultural de la Fundació Caixa de Pensions, 1988.

Raoul Dufy.

Barcelona: Museu Picasso, 1999.

Red Arte

Valencia: "S.A. PURGATORI" Pistolo Eliza, 1988.

Situacionistes. Art, política, urbanisme.

Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Libero Andreotti-Xavier Costa, 1996.

The Changing Image: prints by Francisco Goya.

Boston: Museum of Fine Arts, 1974.

Vanguardia Italiana de Entreguerras. Futurismo y Racionalismo.

Valencia: IVAM Centre Julio González, 1990.

William Blake. Visions de Mons Eterns (1757-1827).

Barcelona: Fundació "la Caixa", 1996.

William Blake.

Londres: Tate Gallery, 1978.

William Morris.

Barcelona: Museu d'Art Modern, 1984.

William Morris.

Londres: Victoria and Albert Museum, 1996.

Zaj.

Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1996.

ARTÍCULOS DE REVISTAS

AGUSTÍN MANCEBO, “La escritura que yo busco es
Juan la que libera de la marca, la
 que no siempre está escrita”
 Sin Título, nº2, 1995.

BADER, Joerg “Les kaléidoscopes de Dan
 Graham”
 art press, nº231.
 Enero 1998: p. 20-25.

- BAKER, Elizabeth C. "Report from Kassel VI"
Art in America 65, nº 5.
Septiembre-Octubre 1977: p. 44-45.
- BERENGUER, Xavier "Promeses digitals"
Transversal. Revista de cultura contemporània. nº1.
Noviembre 1996: p. 36-39.
- BONET, Juan Manuel "El músico Juan Hidalgo imparte en el Círculo de Bellas Artes de Madrid un taller de arte actual"
Diario 16.
21 de noviembre 1987.
- "Max Ernst. Luces y Sombras"
Lápiz. Revista Internacional de Arte. Año I. nº 32.
Marzo 1986: p. 46-50.
- CALDERS, Armand "Paper as Book Object"
Hand Paper Making.
vol.5. nº 2.

Invierno 1990.

COMBALÍA, Victoria

"La Fundación Miró y el
Tabique"

El País, "Babelia", nº 207.

7 de octubre 1995.

FIZT, Jacobo y
James STUART

"Editorial"

El paseante. La revolución

Digital y sus dilemas. nº27-28.

1998: p. 4.

HIDALGO, Juan

"zaj"

Revista de Letras. nº3.

Septiembre 1969.

HIGGINS, Dick

"Intermedia"

FoewεOmbwhnw

Nueva York, Something Else Press,
1969.

"Statement on Intermedia"

dé-coll/age 6.

Julio 1967.

- ISHI-KAWA, L. "Festival electrónico"
Lápiz. Revista Internacional de Arte. Año XVI, nº136.
Septiembre 1997: p. 65-69.
- JIMÉNEZ, Carlos "zaj"
Lápiz. Revista Internacional de Arte. nº50.
Febrero 1989.
- LÓPEZ ROJO, Alfonso "Situacionistas: Arte, Política, Urbanismo"
Lápiz. Revista Internacional de Arte. Año XVI, nº128.
Febrero 1997: p. 110-123.
- OLMO, SANTIAGO B. "Fluxus, una manera de vivir"
Lápiz. Revista Internacional de Arte. Año XIII, nº108.
Enero 1991: p. 60-71.
- PICAZO, Glòria "Sobre les Fundacions.
Entrevista a la Fundació
Joan Tabique"
Transversal. Revista de cultura contemporània. nº 1.

- Noviembre 1996: p. 63-69.
- PLA, José "Las Memorias de Ambroise Vollard"
Destino. Nº 466.
Junio de 1946: p. 14-15.
- SANOUILLET, Michel "Dans l'atelier de Marcel Duchamp"
Les Nouvelles Littéraires.
nº 1424.
Diciembre 1954: p. 133.
- SCIGLIANO, Eric "Relighting the Firesign"
New York Times.
2 Mayo 1993: p. 11.
- SIEGEL, Jeanne "Some thoughts of Marcel Duchamp"
Arts Magazine, vol. 43, nº 3.
Diciembre 1968-Enero 1969.
- SERRA, Màrius "L'hipertext, l'escriptura virtual i la problemàtica de la desaparició de l'autor"

- Transversal. Revista de cultura contemporània.* nº1.
Noviembre 1996: p. 40-42.
- VAUTIER, Ben "What is Fluxus?"
Flash Art. nº84-85
Octubre-Noviembre 1978: p. 52.
- VIDAL, Carlos "Años 80/THE EIGHTIES".
Lápiz. Revista Internacional de Arte. Año XVII, nº145.
Julio 1998: p. 70-79.
- VIOLLA, Bill "Y aura-t-il copropriété dans l'espectacle des donnés"
Communications, nº 414.
Enero 1989: p. 71.
- ZAYA, Octavio "Zaj y Fluxus"
Arena, nº2.
Abril 1989.

