



Elementos para una teoría del libro estético desde el contexto actual

Geles Mit¹; Alberto Carrere²

Recibido: 14 de julio de 2020 / Aceptado: 25 de enero de 2021

Resumen. El interés por los libros estéticos ha aumentado en los últimos tiempos: libro-arte, fotolibro, álbum ilustrado, libro tipográfico, etc. El objetivo del artículo no es su clasificación, sino investigar los elementos que pueden fundamentar una teoría del libro estético desde el marco de referencia del libro, no de la obra de arte (como suele ocurrir en estudios sobre libro-arte / libro de artista). La metodología utilizada es interdisciplinar: incluye estética, semiótica y la perspectiva historiográfica, en especial de arte y diseño gráfico. La importancia de lo visual, su consideración discursiva y la facilidad actual para la edición impresa favorecen los proyectos de libros estéticos. Estos también se fundamentan en contextos con vocación interdisciplinar como el actual, así como en el uso de recursos visuales y discursivos variados, confluencias entre diferentes formas de comunicación o el encuentro entre “alta cultura” y “cultura popular”. Una cuestión central es la relación entre lo estético y lo artístico, con la dificultad de ubicar publicaciones que tienen en principio una orientación referencial, pero a las que se concede una apreciación, e incluso intención, estéticas. Un hecho que interroga además por el límite entre los objetos artísticos y los que tienen una función práctica.

Palabras clave: Libro estético; lenguaje visual; libro-arte; diseño gráfico; fotolibro.

[en] Elements for a theory on aesthetic books in the contemporary context

Abstract. Interest in aesthetic books has increased in recent years: art books, photo books, illustrated albums, typography books, etc. The objective of this paper is not to classify aesthetic books but to explore the elements that could support a theory on aesthetic books that takes the book as the frame of reference, rather than the work of art (as tends to be the case in studies of artist/art books). The methodology used is interdisciplinary, including aesthetics, semiotics, and a historiographical perspective, particularly on art and graphic design. The importance of the visual, its discursive dimension and the current accessibility of print publishing facilitate the development of aesthetic book projects. Such projects are also established in contexts with an interdisciplinary focus like the contemporary context, using a variety of visual and discursive techniques, bringing together different forms of communication, and connecting “highbrow culture” with “popular culture”. A key question for this study is the relationship between the aesthetic and the artistic, with the difficulty of classifying publications that have in principle a referential orientation, but which are recognized as having an aesthetic dimension, and even an aesthetic intention. Also explored in this study is the distinction between works of art and objects that serve a practical function.

Keywords: Aesthetic book; visual language; art book; graphic design; photo book.

¹ Universidad Politécnica de Valencia (España)

E-mail: mapasan@upv.es

<https://orcid.org/0000-0003-4995-3809>

² Universidad Politécnica de Valencia (España)

E-mail: acarrere@upv.es

<https://orcid.org/orcid.org/0000-0001-5933-2278>

Sumario: 1. Introducción. 2. El contenido verbal como fundamento del libro convencional. 3. El libro como texto visual: el texto es el libro. 4. Entre la función estética y la función artística. 5. Un territorio interdisciplinar de lugares fronterizos y confluencias: imagen, palabra, arte y diseño. 6. Conclusiones. Referencias.

Cómo citar: Mit, G.; Carrere, A. (2021) Elementos para una teoría del libro estético desde el contexto actual. *Arte, Individuo y Sociedad* 33(3), 957-974.

1. Introducción

El interés por ediciones que priorizan la apreciación estética del libro ha crecido en los últimos tiempos. Esto sucede, además, cuando las fuentes a través de las que recibimos los mensajes de forma mayoritaria están dejando de ser las publicaciones impresas. Julius Wiedemann, uno de los principales editores de Taschen, ha declarado que en pocos años “el cambio estará totalmente definido y, a grandes rasgos, la información será digital y la belleza, de papel” (Fernández-Santos, 2011, s.p.). Las publicaciones estéticas no compiten en el terreno de la información o en ser soporte generalizado de la lectura. Ni siquiera son un fenómeno homogéneo y sus denominaciones a veces responden a un momento coyuntural: libro de artista, libro-arte, libro de arte, libro-objeto, fotolibro, libro gráfico, libro tipográfico, edición de bibliófilo, fanzine, libro de ilustración, álbum ilustrado, libro *pop up*, novela gráfica... Orientadas a públicos con distinta motivación cultural o de diferentes edades, utilizan recursos discursivos o visuales de forma dispar, siendo la participación de la palabra escrita muy variable. Además, pueden estar producidas por editoriales más o menos especializadas, ser autoediciones u obras únicas. Sin embargo, inicialmente tienen algo en común: el interés por el atractivo visual y hasta objetual del libro en su consideración discursiva y estética. Todo ello justifica abordar elementos clave que ayuden a fundamentar una teoría del libro estético desde el contexto actual, ejemplificada con publicaciones representativas del caso.

Para conseguirlo, se plantea una orientación interdisciplinar que incluye la teoría estética, semiótica, algunos aspectos teóricos de la cultura del libro y la perspectiva historiográfica de las materias más significativas del problema, sobre todo diseño gráfico y libro de artista / libro-arte, también algo de libro ilustrado y fotolibro. Tradicionalmente, estas materias han tenido una atención académica dispar y han sido tratadas a partir de orientaciones específicas. Las bases historiográficas del fotolibro se han asentado recientemente en textos como *The Photobook A History* (2004, 2006, 2014). Hay numerosos estudios académicos sobre álbum ilustrado vinculados a literatura y psicología infantiles. En el diseño gráfico, se ha incidido en su historia, en la comunicación gráfica y en los usos tipográficos, siempre con presencia importante del libro. Y desde la investigación sobre arte se ha planteado la preferencia o diferencia entre libro de artista / libro-arte, su clasificación, su especificidad frente a otros tipos de libro y especialmente qué representa frente a otras formas de arte, pues el marco sobre el que gira su teoría es el arte, no el libro. Con esa orientación, un objeto antes debe ser arte para poder ser considerado después libro de artista / libro-arte.

En una investigación como esta, centrada en el libro, no en el arte, se ha preferido partir de la referencia al libro estético y evitar, como punto de partida, una

denominación que incluyera la palabra arte, pues dejaría fuera del estudio muchas variantes de libros estéticos que no pertenecen al territorio de la obras de arte, siendo el arte, además, un término cargado de gran peso semántico y de una polémica aplicación de sus límites; aunque no se esquivo la reflexión sobre su importante presencia. El objetivo, en definitiva, es investigar qué elementos fundamentan y caracterizan al libro estético, entre ellos la importancia de lo visual o su relación con lo artístico. En el último apartado se constatará que se trata de un fenómeno conforme a contextos de confluencia cultural, tecnológica y discursiva, aunque se obviará, por tener una dimensión que requiere atención específica, la interactividad transmedial o la realidad aumentada. En ningún caso se trata, finalmente, de ordenar ni clasificar toda la proteica realidad de tipos de libros estéticos. En vez de afrontar el estudio taxonómico de la diversidad se investiga la unidad estética, y tal vez artística, más allá de diferencias que puedan reclamar entre sí las disciplinas o géneros implicados.

2. El contenido verbal como fundamento del libro convencional

La noción de libro está impregnada de una relación metonímica que se aprecia en las acepciones principales del término en el DRAE. La primera se refiere a un soporte físico: “Conjunto de muchas hojas de papel u otro material semejante que, encuadernadas, forman un volumen”; la segunda, a la naturaleza de su contenido: “Obra científica, literaria o de cualquier otra índole con extensión suficiente para formar volumen, que puede aparecer impresa o en otro soporte” (Real Academia Española, 2014, s.p.). Esta acepción se presenta superior a la primera, ya que un soporte solo tiene sentido para servir de contenedor y vehículo de transmisión a un contenido en el que reside la función del libro y su valor como reproductor de discursos y bien cultural. Así, aunque cambien los soportes, la idea se ha mantenido desde su origen en el libro oral y los usos más habituales en la antigüedad con la lectura en voz alta hasta el actual libro electrónico o el audiolibro. En una parte mayoritaria de la historia del libro lo sustancial ha sido su contenido y lo accesorio el soporte, dando a entender que “el texto existe en sí, separado de toda materialidad” (el Quijote es el Quijote en cualquier soporte), a lo que algunos autores responden que “cabe recordar que no hay texto alguno fuera del soporte que permite leerle (o escucharle)” (Cavallero y Chartier -coords.-, 2004, p. 20).

Un mediador esencial entre soporte y contenido es la escritura, lo que permite recordar que en cierto sentido todo libro es visual. De hecho, un lingüista fundamental como Klinkenberg (2004, s.p.) señala para la escritura funciones “que la unen a la lengua” junto a otras que son “autónomas con respecto a la lengua”. Alude así a sus vínculos directos, de un lado, con el lenguaje verbal y sus normas de uso, de otro, con los elementos gráficos, en particular la tipografía. Por ello, al soporte material y al contenido de origen lingüístico hay que añadir los elementos visuales que también caracterizan al libro: imágenes, tipografía y composición de página. Todos ellos, como el soporte, considerados en la tradición elementos contextuales al servicio del texto. Después de todo, durante siglos el lenguaje se ha entendido en esencia como lenguaje verbal, lo que no excluye que la imagen se valorara como instrumento de conocimiento capaz de hacer los textos más atractivos o comprensibles, ni tampoco que se buscara la belleza en la forma y materiales del libro, pero siempre desde el principio de que todo ello está al servicio del texto escrito. Cabe matizar que en la

antigüedad las imágenes resultaron fundamentales para el adoctrinamiento de los no alfabetizados, por ejemplo, en las pinturas medievales y góticas. También los códices manuscritos tenían una presencia notable de imágenes que constituían un aviso simbólico y en el siglo XVI se seguía adoctrinando a través de la mnemotecnia con los ya vulgarizados *libros de estampas*. Pero la primacía del texto en la función del libro se fue incrementando con la imprenta conforme aumentaba la variedad de ediciones (en 1501 Manutius ya imprimía “libros de bolsillo” con más texto en menos espacio) y con el mayor número de ejemplares por tirada, hasta el acceso de nuevas clases de lectores en el siglo XIX, simbolizados por Martyn Lyons en “mujeres, niños, obreros” (Cavallero y Chartier -coords.-, 2004, p. 539).

Además, la inclusión de imágenes en los libros estuvo limitada durante siglos por imperativos técnicos y costes económicos hasta la generalización de la fotomecánica en el siglo XX. Aun así, todos esos siglos han proporcionado grandes imágenes en grandes libros, desde los grabados en madera de Dürero para las monumentales ediciones de Koberger hasta los diseños de Burne-Jones junto a los ornamentos de William Morris en *The Works of Geoffrey Chaucer* (1896). Pero ello no cambia la idea general, y estas palabras sobre el libro en la Ilustración subrayan el planteamiento:

El siglo de las luces sitúa la imagen en un contexto más preciso y, desde luego, menos trivial que antaño. Utilizándola como complemento orgánico del texto, para completar con ella el concepto utilitario y didáctico con que el siglo XVIII trata el conocimiento humano como materia de información y comunicación (Satué, 1994, p. 59).

La propia teoría tipográfica para el diseño de libros se encargó a veces de vigilar esa realidad. El influyente tipógrafo Stanley Morison, creador de la letra Times New Roman y uno de los principales representantes del movimiento de reforma de la imprenta, cuya concepción tradicional del libro alcanzó gran relevancia durante el siglo XX, publicó en 1930: “La tipografía es el medio eficaz para conseguir un fin esencialmente utilitario y solo accidentalmente estético, ya que el goce visual de las formas constituye rara vez la aspiración principal del lector” (1998, p. 95).

3. El libro como texto visual: el texto es el libro

La importancia del libro como objeto que se mira y se toca lleva a considerar que sus imágenes, formato, textura, ritmo compositivo, interacción verbo-icónica, etc., puedan analizarse como elementos de significación capaces de activar la comunicación. Ello es plausible porque la nuestra es una era de la imagen, y lo es no porque haya sustituido a los discursos verbales, sino por el peso que ha adquirido hasta hoy. Un hecho que empezó a hacerse visible con la fotografía y las revistas de comienzos del siglo XX que incluían el impacto visual de ilustraciones y fotografías. Después, el discurso visual ha crecido con el cine y la televisión, para seguir multiplicándose con las imágenes digitales y la cultura virtual de Internet.

En el ámbito académico, la teoría del lenguaje ha indagado acerca de la significación de las imágenes desde la definición de signo de Peirce (1938), más amplia que la de Saussure (1916), y la caracterización inicial de Morris (1946) del signo icónico, punto de partida del debate del iconismo que marcó los inicios de la semiótica visual. Al respecto, Eco (1977, p. 31) reafirmó que “la semiótica se

ocupa de cualquier cosa que pueda considerarse como signo”. Lo interesante aquí es observar que, en el libro, el signo (más correctamente *función semiótica*) puede estar vinculado no solo al lenguaje escrito y el contenido que proviene de las palabras sino también a su significación visual y objetual. Eco añadió una vía de distanciamiento del estructuralismo al precisar que es más conveniente tratar las imágenes como unidades complejas, *textos visuales*, interpretados en un contexto, que como signos con significado fijo que intentaran ser equivalentes a las palabras (1977). Así, se amplía la noción de *texto* más allá del lenguaje verbal.

Con esa orientación, el *análisis textual* ha tenido un fructífero recorrido, pues bajo la noción de *texto* pueden ser estudiados los anuncios, las películas, las pinturas y también los libros, no ya en su nivel verbal, sino en el visual. Una vez reconocida esta realidad, se entiende que desde diversas disciplinas se elaboren libros concebidos a partir del *texto visual*. Incluso, en el contexto de los libros-arte, se ha mencionado también que según el conceptualismo que los fundamentó se puede captar el significado o concepto de una idea sin la referencialidad del texto verbal (Mínguez García, 2010). Por otra parte, ya que el signo es una función variable, un mismo libro puede ser interpretado como *texto verbal* o como *texto visual*. Así, el eje que vertebra los diferentes niveles que pueden incluir los libros estéticos se desplaza hacia lo visual, sin excluir otros niveles aquí obviados, pero ya tratados por investigadores sobre libro-arte: táctil, olfativo, sonoro... No se debe olvidar, no obstante, que las palabras escritas que hay en libros estéticos mantienen su fuerza comunicativa y son un elemento esencial desde el punto de vista semántico.

Hay que recordar, por último, que las imágenes tienen un fuerte vínculo en la historia con el atractivo de los libros, de ahí que se sumen dos impulsos en el desarrollo del libro estético: el crecimiento de lo visual en todos los ámbitos de la comunicación y la convicción de que el libro impreso tiene un lugar diferenciado del de los medios digitales a través de la belleza de sus ediciones. Así, el libro estético suele ser, ante todo, libro visual.

4. Entre la función estética y la función artística

El libro estético reclama una atención especial hacia cómo están formalizados sus mensajes en el plano expresivo visual, táctil, olfativo, en definitiva, multisensorial, incluso cuando hay un componente verbal. Ello es un síntoma de la función estética que supone una “manipulación de la expresión” que provoca (y es provocada por) un “reajuste del contenido” (Eco, 1977, p. 416).

Esa atención sobre sí mismo, sobre su propia organización como libro, sobre cómo se desvela en él la relación expresión-contenido es lo que caracteriza a la función estética. En 1960, Jakobson (1988), tras señalar que la función poética (equivalente a la función estética) fija la atención en el mensaje como tal, afirmó que dicha función es accesoria y subsidiaria en la mayoría de actividades verbales y solo es la principal en el arte verbal (poesía, literatura). De forma análoga, la función estética suele ser accesoria y subsidiaria en muchos tipos de libros y solo determinante en aquellos que tienen un carácter artístico.

Pero ese carácter artístico, en tal caso, ¿a qué se refiere? ¿Se refiere al arte del libro, tal como se ha estudiado en el diseño gráfico o al arte que encarna su proyecto en un libro? Desde la primera perspectiva, la investigación sobre diseño gráfico (donde la

noción de arte no ocupa un lugar central) ha estudiado las innovaciones sintácticas y semánticas en la comunicación visual, y con ellas los elementos y estética del libro. Así ha llegado a nuestro conocimiento el noble trabajo en manuscritos como el *Libro de Kells* (794-806 d. C.), con sus cuidadas letras semiunciales y capitulares bellamente ornamentadas o los manuales tipográficos de Bodoni de finales del s. XVIII, de los que Benjamin Franklin dijo que eran “de los más bellos ejemplares que el arte ha producido” (Füssel, 2011, p. 17). El segundo punto de vista adquiere relevancia sobre todo a partir de la década de 1960 con tendencias artísticas conceptuales que buscaron en el libro un revulsivo para el objeto artístico tradicional y su mercado. En ellas, el libro es consecuencia de un proyecto y una concepción del arte, dando lugar a denominaciones como libro de artista o libro-arte. En relación con esas dos perspectivas, se puede comparar una forma de entender el arte del libro, que atiende sobre todo al uso excepcional de sus elementos visuales y objetuales, con otra que lo vincula a un proyecto estético o artístico. Entre ambos fundamentos, no necesariamente incompatibles, está el problema central de la ubicación del libro estético y su caracterización artística.

Al respecto, resulta pertinente recordar que el propio concepto de arte ha sido mudable o incierto a lo largo de la historia y sus definiciones generales insatisfactorias, en especial las que tienen vocación esencialista. En palabras de Tatarkiewicz “el arte no solo adopta formas diferentes según las épocas, países y culturas; desempeña también funciones diferentes. Surge de motivos diferentes y satisface necesidades diferentes” (1990, p. 63). Puede estar referido a la intención que lo mueve, el efecto que produce en el observador, el tipo de objeto y su relación con la realidad o el valor que se le otorga (Tatarkiewicz, 1990). En otras palabras, depende de factores históricos y culturales. Por su parte, Goodman (1978, p. 66) afirma que la pregunta “¿qué es el arte?” es incorrecta y suele confundirse con “¿qué es buen arte?”, para concluir que la pregunta correcta es “¿cuándo es el arte?” (*When is Art?*). En sintonía con esta idea, Genette ha dedicado dos volúmenes a *La obra del arte* (1997, 2000) desde una estética subjetivista que no excluye del todo las propiedades del objeto. En el segundo volumen explica la relación estética a través de la *atención y apreciación* estéticas, mientras que la relación artística supone que, además, “el objeto debe recibirse como algo procedente de una intención estética” (2000, p. 257). Un punto de vista que resulta fructífero para nuestros propósitos porque no pretende tanto definir el arte sino lo artístico: “*lo artístico*, por su acción general, es más definible con seguridad que cada una de las artes” (1997, p. 9).

Concuere con ello la decisión aquí tomada de no utilizar el término arte como marco de partida, a la vez que permite señalar que el interés por la relación entre lo estético y lo artístico tiene una continuidad natural con las dos formas de considerar lo artístico en el libro mencionadas unos párrafos antes: la que incide en la utilización prioritariamente estética de los componentes del libro y la que parte de un proyecto artístico que parece (o se encarna en) un libro. Ambos planteamientos concurren en numerosas ediciones, como los libros de El Lissitsky o Munari, pero presentan más dudas ejemplos que se alejan de uno u otro camino. Por una parte, hay libros de artista que no parecen tener mucho que ver con la idea intuitiva de libro en casos de libro-objeto o libro-escultura, incluso instalación, performance, etc., cuya presencia entre los libros-arte ha sido a veces cuestionada (Crespo Martín, 2010). Es su participación en una forma de entender el arte en un contexto determinado la que permite a algunos autores ubicarlos en tal lugar, porque esa hibridación del libro

como objeto o acción resulta consistente con las tendencias artísticas de su tiempo (Drucker, 1995).

Los ejemplos en el lugar opuesto son publicaciones concebidas para usos comunicativos externos al propio libro, referenciales, pero a las que se concede una atención y apreciación estéticas. Tal vez, incluso, una intención estética, pues desde la perspectiva actual ello no parece incompatible. Decía Mukarovsky en 1936 que no podemos quedarnos solo con la idea de que el arte es un signo autónomo con valor en sí mismo, pues las obras de poesía, pintura o escultura también expresan ideas, estados de ánimo, etc., por eso el arte tiene “dos significaciones semiológicas, la autónoma y la comunicativa” (1977, pp. 37-38). Habla de las obras de arte, pero ¿por qué no aplicarlo recíprocamente a obras que no se concibieron como obras de arte? Se podría responder que quizás porque no partían de una intención estética. Sin embargo, Panofsky ya precisó que “el punto en que termina el dominio de lo útil y comienza el del *arte*, depende de la *intención* de los creadores. Esta intención no puede ser determinada de manera absoluta” (1961, p. 80), además, tanto las intenciones de los creadores como las apreciaciones nuestras están condicionadas contextualmente. Por ello, desde nuestro tiempo cuesta pensar que no había una intención estética en libros como *Hypnerotomachia Poliphili*, impreso por Manutius en 1499, *Champ Fleury*, de Tory (1529) o el *Virgil* que Didot imprimió en 1798 con sus novedosas tipografías romanas modernas. De hecho, es la función estética lo que el espectador actual aprecia prioritariamente en esos libros y no parece excesivo decir que dicho espectador reconoce en ellos una intención estética, por lo que se pueden considerar libros artísticos, sin prejuicio de que también se les pueda interpretar desde una funcionalidad verbal, como el disfrute del arte literario de las obras de Virgilio.

Ahora bien, cuando ello se confronta con denominaciones como libro de artista, Johanna Drucker utiliza precisamente los tres ejemplos mencionados para matizar que sirven como precedente de algunos aspectos, pero no son libros de artista, pues “un libro de artista debe ser una obra de un artista consciente de la forma libro, en lugar de simplemente un libro altamente artístico”³ (1995, p. 21). En sentido similar, Jameson (2005, § 2.7.) distingue como “libro de artista las obras cuyo continente y contenido forman un conjunto coherente que expresa el pensamiento plástico del artista”. Se trata de “obras artísticas en forma de libro” (Lauf & Phillipot, 1997, p. 33). En cuanto a la denominación libro-arte, en ella se evita poner la fuerza en la figura del artista y se centra en la obra de arte (Phillipot, 1982).

En una perspectiva centrada en el libro, como la presente, se toma distancia del marco de la creación de un artista o del de la obra de arte, para afrontar una fundamentación del libro estético compatible con la atención, la apreciación e incluso la intención estética, sin olvidar que los libros-arte constituyen algunos de sus ejemplos más destacados. Así, es posible dar cuenta de la actual profusión de ediciones que privilegian la función estética, sea desde un proyecto estético-artístico o desde la coexistencia con otras funciones comunicativas. Esa mezcla entre lo autorreferencial que caracteriza lo estético-artístico y la comunicación es particularmente compleja en el libro, sobre todo por la interacción entre palabra e imagen. De ahí que los elementos que mejor fundamentan la presencia del libro estético en el contexto actual tengan que ver con situaciones de confluencia e interdisciplinariedad que se tratan a continuación.

³ Las traducciones son nuestras

5. Un territorio interdisciplinar de lugares fronterizos y confluencias: imagen, palabra, arte y diseño

El desarrollo del libro estético se ve favorecido por una vocación interdisciplinar en el uso de recursos visuales y discursivos, confluencias entre diferentes formas de comunicación, encuentro de “alta cultura” y “cultura popular”, etc. Algunas concepciones del arte o la cultura han compartido esos principios de actuación y la sociedad actual los potencia. También fue un periodo propicio el de las revoluciones y el funcionalismo de las vanguardias que rodearon la Gran Guerra. Ya en 1909, Marinetti había destacado en el *Manifiesto del Futurismo* la belleza de los automóviles y su aliento explosivo frente a la *Victoria de Samotracia*. Después, el constructivismo de la revolución rusa concibió la educación estética unida a la “cultura del pueblo para el pueblo” y rechazó la distinción entre arte puro y utilitario. Principios que antes había defendido William Morris en el siglo XIX y de nuevo retomados por la Bauhaus, cuyo programa buscaba “reanudar entre el arte y la industria productora, la relación que unía al arte con el artesanado” (Argan, 1975, p. 330). Estos movimientos y otros de la época dieron conocidos ejemplos de libros estéticos, con manifiestos artísticos, poemas, novelas, cuentos, e incluso encargos publicitarios y comerciales. Algunos no tenían texto, como las catorce litografías de *Imágenes místicas de la guerra* (1914) de Natalia Goncharova, otros, en cambio, se basaban en la tipografía. El Lissitsky fue uno de los principales impulsores de la expresividad visual de la tipografía a través de variaciones de tamaño y posición con fuerte resonancia óptica, fonética y semántica. Recordemos su trabajo en el libro de poemas *Para la voz*, del poeta Maiakovsky (1923) o el cuento suprematista *A propósito de dos cuadrados* (1922) en el que las ilustraciones y el texto son formas abstractas y tipografía expresiva: un cuento para niños que explora “el «concepto total» del libro” (Blackwell, 1993, p. 72).

La idea de que la accesibilidad del libro le hace ser un instrumento artístico alternativo a la obra de arte puro (que vanguardias como el futurismo defendieron), se retomó en los años sesenta con el libro de artista, pues se entendía que un medio masivo podía ser una alternativa antielitista al mercado del arte y fundamentar un objeto artístico más democrático que una pintura o una escultura. En definitiva, “protagonizar a partir del «libro de artista» cambios sociales, considerándolo como un transformador de la sociedad” (Polo Pujadas, 2011, p. 2). Años después, en el ámbito del diseño, el postmodernismo también fue un contexto favorable a confluencias diversas, cuyos resultados se mencionan unos párrafos más adelante.

La mayoría de investigaciones sobre libro-arte han constatado su carácter interdisciplinar, por lo que no es necesario insistir aquí en ello. El fotolibro también es un buen ejemplo de los lugares limítrofes que ocupan los libros estéticos, un género eminentemente visual donde concurren diferentes disciplinas, estrategias narrativas y discursivas. Su identificación como fenómeno unitario es tan reciente que no se hace mención a él en clasificaciones y estudios sobre libro-arte / libro de artista y, sin embargo, fotolibros como *Twenty-six Gasoline Stations* (1962-1963) de Edward Ruscha se valoran fundamentales en el nacimiento del libro de artista contemporáneo.

En el catálogo de la exposición de la colección de fotolibros del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Borja-Villel y Peiró (2014, p. 13) califican al fotolibro como un “género fronterizo”, a caballo “entre el género editorial y la serie

fotográfica”. Su consolidación museística se constata, entre otras, por la exposición en el MoMA *The Shaping of New Visions: Photography, Film, Fotobook* (2012), pero la colección del MNCARS revela que muchos fotolibros ahora expuestos en museos no fueron concebidos en su día para tal fin. Por ejemplo: *Spanische Köpfe* (1929) un libro documental con vocación etnográfica en el que Ortiz Echagüe fotografía tipos y trajes de pueblos de España; la *Cartilla escolar antifascista* (1937), organizada por el pedagogo Fernando Sáinz y diseñada por Mauricio Amster con fotomontajes suyos y tipografía Bodoni; o la colección Palabra e imagen (1961-1975) de la editorial Lumen, adquirida al completo por el MNCARS, que muestra “el carácter colaborativo de esta práctica, en la que fotógrafo, escritor y diseñador comparten autoría colectiva” (Borja-Villel y Peiró, 2014, p. 14), pues todos conjuntamente conciben cada libro a partir de un tema. Así, se alude a una confluencia de materias habitual en el libro y con un valor especial en el libro estético: imagen (fotografía), palabra (literatura) y diseño.

Las editoriales especializadas son un entorno natural para el libro estético. Junto a otros libros de arte, RM publica y comercializa fotolibros cuya relación con el mercado artístico puede ser variable. Así, hay ediciones de coleccionista, como *Remembering the Future* (Ángel Albarrán, Anna Cabrera, 2019), con una tirada de cincuenta ejemplares a 850 €, junto a otros en tirada normal a precios, por ejemplo, de 20 € cada uno. De esta manera, se puede observar que el libro estético ya no es patrimonio de publicaciones costosas. En ello han tenido mucho que ver las actuales posibilidades tecnológicas y económicas para la autoedición de calidad, que también ha crecido de forma exponencial. Un ejemplo destacado es el de Cristina de Middle, cuya obra *The Afronauts* (2012), autoeditada con ayuda de la sala Kursala de la Universidad de Cádiz, le proporcionó un prestigio internacional en el ámbito de los fotolibros, antes de que llegaran las exposiciones con fotografías en gran formato (Fig. 1).

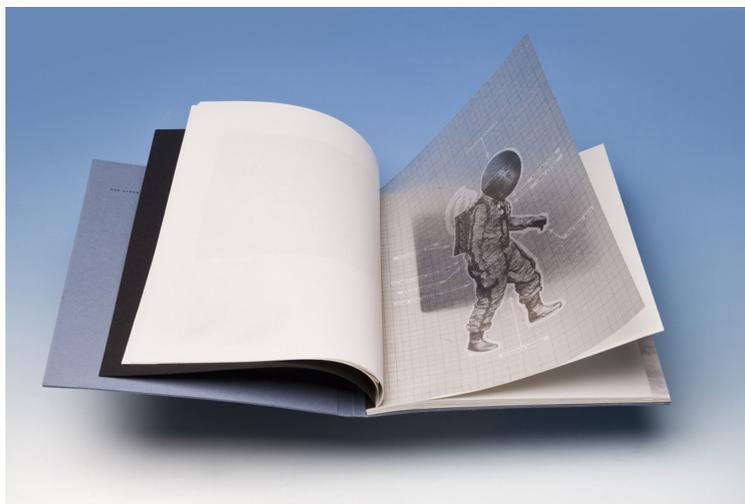


Figura 1. *The Afronauts* (Cristina de Middle, 2ª ed. [Blue] 2016). www.thisbookistrue.com/

La editorial Taschen ejemplifica muy bien en libros con primacía visual la confluencia de diferentes géneros y temas de “alta” y “baja” cultura: arte, diseño, arquitectura, fotografía, cine, cómic, ilustración, erotismo, zoología, libros antiguos o raros, moda, placeres culinarios, etc. Además, alterna libros de artista o de coleccionista a precios de hasta 15 000 € con ediciones de bajo coste y colecciones económicas, como *Icons* o *Basic Art*, a unos 10 €. También es habitual el cuidado por los materiales y formatos especiales, entre los que llaman la atención los volúmenes SUMO, como el dedicado a Helmut Newton (1999) de 50 x 70 cm y unos 34 kg de peso, que se acompañaba de un atril diseñado por Philippe Starck. A este respecto, merece la pena recordar brevemente la vocación estética de las ediciones de bibliófilo. Un caso significativo es el legado de Franco Maria Ricci, con su apuesta por la belleza clásica y estilo italiano aristocrático en libros como *Michelangelo. La dotta mano*, 2008 (ya en una etapa posterior de la editorial), a un precio de 100 000 € y con una portada tallada en mármol de Carrara.

Si a primera vista el centro de los libros con primacía visual son las fotografías o las ilustraciones, el diseño gráfico recorre de forma transversal todas sus variantes, ya que se ocupa de su elaboración creativa. En el pasado, palabras e imágenes se componían en lugares delimitados, debido a condicionantes técnicos y esquemas que evolucionaban del libro tradicional en géneros como los catálogos y libros ilustrados. Pero la intervención gráfica ofrece cada vez más posibilidades para su participación en el proyecto discursivo del libro. Así, la interacción palabra-imagen descubre nuevas posibilidades compositivas, plásticas o retóricas, incluso cuando se busca un “estilo” conceptual en libros de artista como el *Twentysix Gasoline Stations* o un “estilo” neutro en el ámbito del diseño como el de la escuela suiza (Estilo Internacional). Por todo ello, siendo el contexto favorable, crece el interés de diseñadores por elaborar sus propios libros estéticos fuera del encargo profesional. Bruno Munari, uno de los principales teóricos de la metodología del diseño, artista, diseñador industrial y gráfico, fue de los primeros en hacer explícita esta posibilidad. A propósito de los *Libros ilegibles* que inició en 1949 decía:

El objetivo de esta experimentación ha sido el de comprobar si se puede utilizar el material con el que se hace un libro (excluido el texto) como lenguaje visual. El problema por consiguiente es: ¿se puede comunicar visual y táctilmente sólo con los medios editoriales de producción de un libro? (...) siempre era el texto el tema del libro, nunca el propio libro como objeto comunicante (excluido el texto) (Munari, 2004, pp. 219-220).

Son trabajos que el autor explica en el marco de su metodología proyectual del diseño. No obstante, han sido expuestos en galerías de arte y museos como el MoMA, además de haber influenciado a artistas clave para el desarrollo del libro de artista, en especial Dieter Roth.

Hoy día es habitual que el trabajo de los diseñadores gráficos se desvíe del encargo hacia proyectos personales que han recibido en ocasiones las etiquetas *No Brief* o *No Clients*. Una actividad que puede proceder de aspiraciones creativas o artísticas, pero que se plantea por igual dentro de la profesión de diseñador como auto-promoción o cuestionamiento del papel tradicional del diseñador gráfico en una dirección más cultural, social, etc. También es fruto de una época en la que la integración digital en aplicaciones compatibles permite que todo el mundo intente ser un creador de

contenidos, e incluso probar a obtener de ello una salida profesional. Para O'Reilly el tipo de trabajos mostrado en su libro *“No Brief”* aborda la cuestión de cómo los diseñadores se reflejan en lo que hacen y cómo se imaginan a sí mismos” (2002, p. 11), lo que recuerda algunos tópicos en torno a la figura del artista. El libro *Things I Have Learned in My Life So Far* (2008) del diseñador Stefan Sagmeister parte de una lista de aforismos que había escrito en su diario convertidos en obras “tipográficas” realizadas por procedimientos inusuales, como una instalación de plátanos donde los de color verde dibujan el texto y los amarillos el fondo, hasta que todos se van pudriendo con el tiempo. La veterana editorial de arte Abrams (desde 1949) lo publicó en dieciocho cuadernillos intercambiables dentro de un estuche troquelado que tiene impreso el rostro del propio Sagmeister (Fig. 2).



Figura 2. *Things I Have Learned in My Life So Far* (Stefan Sagmeister, 2008).
Fotografía del autor.

La relevancia de los proyectos propios hace que formen parte de los programas de las escuelas de diseño, como Central Saint Martins (University of the Arts London), una de las más reconocidas del mundo, porque se considera que tales proyectos impulsan a los alumnos a ser experimentales, desafiantes y ambiciosos, además “juegan un papel, cada vez más importante en la obtención de futuros trabajos” (Wright, 2018, p. 19). En el London College of Communication se gestó el libro del diseñador Alberto Hernández (2009) basado en el clásico *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* y seleccionado por Gingko Press para su *Art of the Book* (2015). En él se plantea una “reconceptualización” de la obra de Stevenson en forma de “novela híbrida” donde lo gráfico y lo táctil interactúan con el texto a través de una secuencia visual y objetual comparable a la estrategia narrativa de muchos fotolibros (Fig. 3).

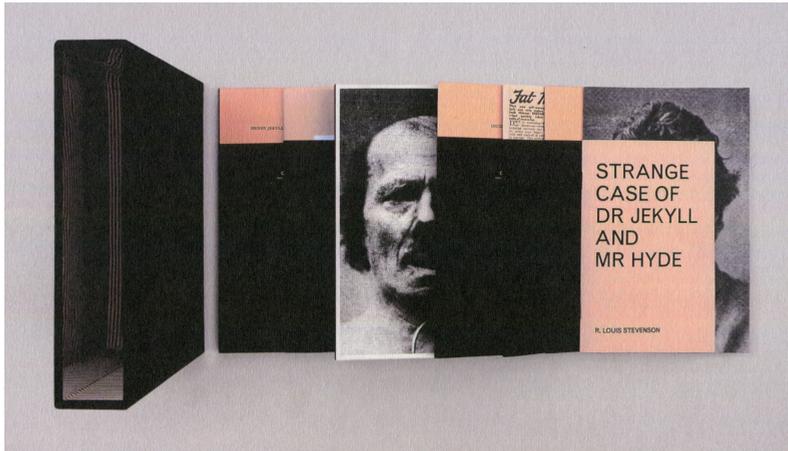


Figura 3. *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (Alberto Hernández, 2009).
<http://the-publishing-lab.com/>

La interacción fotografía-diseño se ha acelerado con la integración de las aplicaciones informáticas de imagen y composición de página. Su uso está hoy muy extendido, y no solo entre profesionales, pero empezó a generalizarse entre los diseñadores en los años noventa. En relación con ello, el contexto cultural de las décadas de 1980 y 1990, con el precedente de Wolfgang Weingart en los setenta, fue propicio para la hibridación y para infringir las normas editoriales con el diseño punk, la deconstrucción y la postmodernidad. David Carson destruía la legibilidad tipográfica y la integridad fotográfica para fortalecer la expresividad de la página. Su primer libro, con textos de Lewis Blackwell, era un alegato visual, digital, foto-tipográfico que incluía trabajos suyos y de otros diseñadores, casi a modo de declaración ideológica en torno al enunciado *The End of Print* (1995). Es igualmente revelador el título de otro de sus libros, *Fotodiseño* (1999), que permite evocar el concepto *typophoto* de las vanguardias enunciado por Moholy-Nagy. En su interior, el historiador Philip Meggs relaciona tal confluencia con los actuales cambios en la cultura humana:

Uno de los factores de este cataclismo es la fracturación de los límites entre las disciplinas creativas: otro es la desintegración del diseño gráfico en varias direcciones. Un ejemplo de todo ello podría ser el ascenso del diseñador gráfico a la categoría de artista (Carson y Meggs, 1999, p. 21).

Sobre las confluencias entre el arte y otros territorios creativos (como el diseño), no es posible extenderse aquí, pero la presencia de los últimos en exposiciones y colecciones de los grandes museos es cada vez mayor, hasta casos de un fuerte simbolismo, como la inclusión en 2011 de veintitrés tipografías en la colección permanente de arquitectura y diseño del MoMA, que siguen a una incorporación anterior de Helvetica (Miedinger y Hoffmann, 1957), a la que el museo dedicó una exposición en 2007.

Los anteriores ejemplos de Carson también sugieren la frontera en ocasiones difuminada de aquellos libros que constituyen un proyecto en sí mismos frente a los que se fundamentan en otros contenidos externos a ellos, reproducen, documentan... Un catálogo, una monografía y muchos otros libros inicialmente referenciales pueden llegar a ser un proyecto estético, más o menos conceptual, más o menos visual, más o menos narrativo, pero susceptible de presentar un relato como libro que trascienda esa referencialidad. Ello se aprecia en el monumental manifiesto *S,M,L,XL* (1995), del arquitecto Rem Koolhaas y Bruce Mau, uno de los diseñadores más conscientes de la idea de autoría gráfica. El libro, que tardó cinco años en salir a la luz con 1344 páginas, hasta casi llevarlos a la ruina, contiene en esencia la obra y escritos de Koolhaas, pero dichos contenidos son resignificados por una estructuración visual que sobrepasa la monografía convencional, de ahí que Mau aparezca en portada con el mismo grado de autoría que Koolhaas (Poynor, 2002). En el arte conceptual, en ocasiones, la exposición desaparecía por ser considerada innecesaria, se convertía pues en un libro y así el catálogo era la obra de arte (Jameson, 2005). En palabras de Carrión, “algunos catálogos excepcionales funcionan como auténticos libros de artista” (2012, p. 126). Tal vez por ello, actualmente hay catálogos que se hacen con cierta independencia de una exposición, porque construyen un nuevo relato en forma de libro, una nueva forma de existencia paralela a la de las obras expuestas.

El interés del arte por la documentación, la memoria y los archivos enfatizó en el libro de artista la función documental en lugar de sus aspectos formales o su “artisticidad”, que tradicionalmente tendrían un sentido opuesto a una función documental (Moeglin-Delcroix, 2006). De ahí que, por ejemplo, se pueda considerar al libro-arte “uno de los géneros más afables para la producción de piezas sensibles a temáticas como las de la memoria” (Mínguez García, 2018, p. 520). Avanzando en ese interés por los documentos, la clasificación de libros-arte de Crespo Martín (2010) incluye revistas y manifiestos desde las vanguardias históricas hasta la revista *Art-Language* (1969-1985). Ello permite ahora señalar ejemplos de orientación similar para otros ámbitos, cuyos textos y concepción visual han tenido valor de manifiesto y defensa de una idea del diseño, la tipografía o la fotografía, como la revista italiana *Campo Grafico* (1933-1939) que abogaba por reinventar el diseño con los principios de la *nueva tipografía*; los experimentos de Wolfgang Weingart en la década de 1970 en la revista *Typografische Monatsblätter* (Fig. 4), “presentados como un método pos-racional de inyectar una cualidad de expresividad dinámica a la página y su contenido” que inspiraron a las generaciones *new wave*, punk y postmoderna (Blackwell, 1993, p. 182); o en el ámbito fotográfico, la efímera revista *Provoke* (1968-1969) situada en el núcleo destacado de los influyentes fotolibros japoneses de las décadas de 1960 y 1970.

Entre las confluencias que se tratan en este apartado, merece ser atendida, por su relevancia, la búsqueda estética en el libro a través de la confluencia de literatura con imágenes o tipografía.

La simbiosis entre literatura y tipografía fue habitual en las vanguardias: la novela *Zang Tumb Tumb* de Marinetti (1914); la obra teatral de Maiakowsky *Una tragedia*, diseñada por Vladimir y David Butliuk en 1914; la también obra de teatro de Ilga Zdanevich *Le-Dantyu as a Beacon* (1923); o los trabajos mencionados anteriormente de El Lissitsky. Todos ellos, de un modo u otro, apostaban por la fuerza expresiva de la tipografía para crear jerarquías visuales y espacios de página con una interacción de contenidos visuales y verbales.



Figura 4. *Typografische Monatsblätter* (Wolfgang Weingart, 1976).
www.tm-research-archive.ch/

En el libro de artista de las décadas de 1960 y 1970 también fue esencial la ruptura de límites entre arte y literatura con la transformación que hizo Marcel Broodthaers (1969) del paradigmático *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Mallarmé (1897) o las aportaciones de Dieter Roth, Carl Andre, Jochen Gerz, Emmett Williams y Ulises Carrión. Para ellos “es la poesía concreta, nacida a mediados de los años cincuenta, la que cerrará la brecha entre la literatura y el arte, en la medida en que explota las virtualidades espaciales y visuales de las palabras y letras en la página” (Capgras, 1997, p. 12); una forma de expresarlo que lleva implícita la confluencia del instrumento más específico del diseño gráfico, la tipografía.

La interacción de literatura con fotografía o ilustración es otro encuentro fructífero para el libro estético. La editorial de libros exclusivos Franco Maria Ricci (desde 1965) vinculó algunas de sus ediciones destacadas a escritores como Borges, Paz, Saramago, Eco, Calvino, Fellini, Sciascia o Cortázar. También los fotolibros tienen gran afinidad con la literatura y el relato, tal como se ha mencionado unos párrafos antes. Pero ahora, puede ser interesante recordar la confluencia de ilustraciones y texto, más allá del clásico papel subordinado de las primeras. William Blake ilustró *El paraíso perdido* de Milton o *La divina comedia* de Dante, así como sus propios libros iluminados que grababa con el texto caligrafiado, para después, con su esposa, colorear y encuadernar a mano ejemplares que vendían a precios módicos (Meggs, 2000) (Fig. 5). Otro precedente fue *Alice's Adventures in Wonderland* de Carroll, cuya primera edición de 1865 incluía ilustraciones de John Tenniel. Un trabajo de gran influencia en el álbum ilustrado que se desarrolló en la segunda mitad del siglo XX vinculado a la literatura infantil. La especificidad de este género también ha evolucionado en las últimas décadas diluyendo la rígida separación tradicional de texto e imagen, por ejemplo, en *Sparkle and Spin* (Ann y Paul Rand, 1957), lo que permite mayor interacción verbo-icónica y variedad compositiva. Incluso los límites del álbum ilustrado en su orientación infantil se han difuminado, con modelos editoriales tan interesantes como el de Media Vaca, que se dedica a libros

ilustrados para niños y para todas las edades, caso del *Libro de las preguntas* de Pablo Neruda ilustrado por Isidro Ferrer (2006). Entre los autores literarios de sus ediciones se encuentran García Lorca, Aub, Ruiz de Gopegui, Azaña, Gómez de la Serna o Atxaga.



Figura 5. *Songs of Innocence* (William Blake, 1789). www.blakearchive.org/

La extensión del texto y concreción de objetivos aconseja concluir esta serie de confluencias obviando muchas variantes, como los libros estéticos en el escenario transmedial, que despiertan grandes expectativas al futuro (Crespo Martín, 2018). También han quedado fuera géneros de larga trayectoria como la novela gráfica. Otros, aunque apuntados en algunos ejemplos, como los libros tipográficos, darían mucho más de sí, por su crecimiento en el diseño actual, con la experimentación en torno a la retórica o cualidades plásticas de la tipografía, sin olvidar las revisiones creativas del precedente catalogador de las muestras tipográficas.

6. Conclusiones

Libros orientados a la función estética han existido siempre en contextos minoritarios, pero la conjunción de varios factores propicia que sean hoy un fenómeno de mayor interés. Con una orientación que no es taxonómica, se han analizado y descrito elementos significativos y características que pueden servir de fundamento a su estudio teórico, pues afectan a varias perspectivas esenciales del mismo: la fundamentación teórica en el conjunto de la estética y de la comunicación; el contexto que interviene en su aparición y desarrollo; o algunas de sus características y modos de manifestación. A continuación, se concretan los principales.

a) El libro convencional se definía a través de un contenido verbal, al cual servían el resto de sus componentes. En cambio, el libro estético reclama su atención sobre un plano de la expresión del que forman parte los elementos visuales, táctiles,

olfativos, en definitiva, multisensoriales, que se articulen en cada caso, lo que implica un reajuste del contenido que deja de ser exclusivamente verbal. En términos semióticos, el *texto* es el libro.

b) Dos características básicas de este fenómeno son la *atención y apreciación* estéticas, que pueden prolongarse en el reconocimiento de una *intención* estética, definitiva esta última de la relación artística (no de lo que es arte en sentido esencialista, ni tampoco necesariamente de lo que forma parte del mundo profesional del arte).

c) El libro estético encuentra dos vías hacia la relación artística compatibles entre sí, pero no siempre coincidentes: de un lado, el arte del libro que atiende al uso excepcional de sus elementos visuales y objetuales, de otro, el libro vinculado a un proyecto estético o artístico. Esas vías establecen coincidencias y diferencias con el libro-arte, pues siendo este una manifestación destacada del libro estético, no todos los libros estéticos reúnen las cualidades requeridas por los especialistas para ser libro-arte / libro de artista.

d) La *función estética* es prioritaria en esta clase de libros, pero algunos ejemplos demuestran que hay publicaciones concebidas para usos comunicativos referenciales, externos al propio libro, que, no obstante, se pueden calificar de libros estéticos. Los límites al respecto solo podrán ser establecidos contextualmente, lejos de una visión esencialista y teniendo en cuenta que toda *función semiótica* (signo), por definición, es provisional.

e) El libro estético se mueve en un territorio interdisciplinar de lugares fronterizos y confluencias, tanto en sus fundamentos como en sus instrumentos y contexto. En modalidades como el fotolibro, libros ilustrados etc., se aprecia la decisiva confluencia de imagen (fotografía, ilustración, tipografía), palabra (literatura...), arte y diseño, con una hibridación diferenciada de la tradicional preponderancia verbal. La idea de lo multisensorial, aquí apenas mencionada, es una referencia aglutinadora para su evolución en el territorio transmedial donde crecen con fuerza las industrias culturales. La ruptura de límites se extiende a otros conceptos, como la oposición “alta cultura” / “cultura popular” o arte “puro” frente a arte “utilitario”, pudiendo ser, igualmente, ediciones de coleccionista o tiradas económicas, producidas por editoriales (muchas de ellas especializadas), artistas, diseñadores, ilustradores, fotógrafos, etc.

f) La integración tecnológica de las industrias culturales es un elemento importante en la situación actual del libro estético, tanto en las confluencias que le caracterizan como en su impulso reciente. Los límites entre las profesiones creativas y el arte se difuminan, en parte porque la formación técnica de fotógrafos, ilustradores, diseñadores o artistas, cada vez más, involucra herramientas digitales comunes. El trabajo en equipo es más fácil y la producción más accesible. Además, el marco digital integra en las industrias culturales libros, audiovisuales y medios interactivos, cuyo discurrir en las redes facilita la idea de que todo el mundo puede ser creador de contenidos, con una socialización de la cultura, en buena medida entendida como entretenimiento, cuyas consecuencias todavía son inciertas.

Esta recapitulación suscita algunas reflexiones y dudas finales. El hecho de que muchos libros que se originan no solo en proyectos estéticos sino también en objetivos referenciales den una importancia superior a la estética, tal vez sea porque la estética permite diferenciar una función actual para lo objetual y lo impreso a través del valor de una experiencia distintiva y, quizás también, porque la fuerte participación

de lo emocional y lo sensorial en los usos argumentativos contemporáneos pueda convertir lo estético-artístico en un valor de comunicación estratégico.

Por otra parte, cuando se aprecia en un libro la función estética, brota la suposición de intencionalidad que lleva a considerarlo un libro artístico. La subjetividad que hay en ello es comparable a lo que determina qué es arte en un contexto dado, pues ya se ha señalado que la “intención” que diferencia los objetos prácticos de las obras de arte no puede ser determinada de forma absoluta. ¿Acaso lo artístico de las pinturas góticas o las ilustraciones de los códices no era un instrumento persuasivo para el adoctrinamiento de los fieles? De ahí surge uno de los lugares a los que no llega este artículo: el de la evaluación de esa intención y el mérito de la obra. Ello entraña consideraciones y suposiciones basadas en el conocimiento de las artes que exceden los objetivos propuestos. Sirvan aquí las palabras de Genette cuando afirma “que una evaluación, cualquiera que sea, de la relación estética, queda ya fuera de la propia estética” (2000, p. 266).

Estamos pues ante conclusiones destinadas más a buscar caminos de investigación que a delimitar un dominio aún indeciso respecto a la concreta heterogeneidad de sus variantes, sobre todo, porque el libro estético se muestra en un momento de evolución constante y en una posición todavía sin definir en el contexto de las industrias culturales.

Referencias

- Argan, G. C. (1975). *El arte moderno 1770/1970* (2 vols.). Fernando Torres.
- Borja-Villel, M. y Peiró, R. (2014). El fotolibro: un género fronterizo en el museo. En Fernández, H. (ed.). *Fotos & libros. España 1905-1977* (pp. 13-15). MNCARS.
- Blackwell, L (1993). *La tipografía del siglo XX*. Gustavo Gili.
- Capgras, G. (1997). *Livres d'artistes: l'invention d'un genre (1960-1980)*. Bibliothèque nationale de France.
- Carrión, U. (2012). *El arte nuevo de hacer libros. Archivo Carrión I*. Tumbona.
- Carson, D. y Meggs, P. (1999). *Fotodiseño*. Index Book.
- Cavallo, G. y Chartier, R. (coords.) (2004). *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Taurus.
- Crespo Martín, B. (2010). El Libro-Arte. Clasificación y análisis de la terminología desarrollada alrededor del Libro-Arte. *Arte, Individuo y Sociedad*, 22 (1), 9-26. <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS1010110009A>
- Crespo Martín, B. (2018). Consideraciones sobre transmedialidad, interdiscursividad e interactividad comunicacional en el Libro-arte digital (Hiperlibro-arte). *Arte, Individuo y Sociedad*, 30 (1), 95-110. <http://dx.doi.org/10.5209/ARIS.56456>
- Drucker, J. (1995). *The century of artists' books*. Granary Books.
- Eco, U. (1977). *Tratado de semiótica general*. Lumen.
- Fernández-Santos, E. (16 de junio de 2011). Julius Wiedemann: “Taschen no compete con otras editoriales sino con Starbucks o Zara”. *El País*. https://elpais.com/cultura/2011/06/16/actualidad/1308175201_850215.html
- Füssel, S. (2011). Giambattista Bodoni, *Manuale tipografico* (1818). Una perspectiva histórica de la tipografía de Bodoni. En Bodoni, G. B., *Manuale tipográfico* (pp. 6-33). Taschen.
- Genette, G. (1997). *La obra del arte I. Inmanencia y transcendencia*. Lumen.
- Genette, G. (2000). *La obra del arte II. La relación estética*. Lumen.

- Goodman, N. (1978). *Ways of Worldmaking*. Hackett Publishing Company.
- Klinkenberg, J. M. (2004). Estimulación de los discursos pluricódigos de las nuevas tecnologías. El ejemplo de la escritura. *Razón y palabra*, 38, s.p. <http://www.razonypalabra.org.mx/antiores/n38/jklinkenberg.html>
- Lauf, C. y Phillipot, C. (eds.) (1997). *Artist /Author: contemporary artists' books*. American Federation of Arts.
- Morris, Ch. (1946). *Signs, Language and Behavior*. Prentice Hall.
- Jakobson, R. (1988): *Lingüística y poética*. Cátedra.
- Jameson, I. (2005). Histoire du livre d'artiste. *Cursus*, 9 (1). <https://cursus.ebsi.umontreal.ca/vol9no1/Jameson.html>
- Meggs, P. B. (2000). *Historia del diseño gráfico*. McGraw-Hill.
- Mínguez García, H. (2010). Aproximaciones al libro-arte como medio de expresión. *Actas de Diseño*, 9, 191-198. https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/148_libro.pdf
- Mínguez García, H. (2018). Resistirse al tiempo: los libros-arte y el cultivo de la memoria. *Arte, individuo y sociedad*, 30 (3), 519-540. <http://dx.doi.org/10.5209/ARIS.57828>
- Moeglin-Delcroix, A. (2006). *Sur le livre d'artiste*. Le Mot et le Reste.
- Morison, S. (1998). *Principios fundamentales de la tipografía*. Del Bronce.
- Mukarovsky, J. (1977). *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*. Gustavo Gili.
- Munari, B (2004). *¿Cómo nacen los objetos? Apuntes para una metodología proyectual*. Gustavo Gili.
- O'Reilly, J. (2002). *Sin Briefing: proyectos personales de diseñadores gráficos*. Index Book.
- Panofsky, E. (1961). La historia del arte y las disciplinas humanistas. *Revista de filosofía*, VIII (1), 71-89. <https://revistafilosofia.uchile.cl/index.php/RDF/article/view/45635>.
- Phillipot, C. (1982). Recent art and the book form. En *Artists' books: from the traditional to the avant-garde*, p. 2. Rutgers University Press.
- Polo Pujadas, M. (2011). El libro como obra de arte y como documento especial. *Anales de Documentación*, 14 (1). <https://revistas.um.es/analesdoc/article/view/120151>
- Poynor, R. (2002). *No mas normas. Diseño gráfico posmoderno*. Gustavo Gili.
- Real Academia Española (2014). *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.3 en línea]. <https://dle.rae.es>
- Satué, E. (1994). *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días*. Alianza.
- Tatarkiewicz, W. (1990). *Historia de seis ideas*. Madrid: Tecnos.
- Wright, R. (2018). Diseñar sin clientes. *Gràffica*, 12, 18-19.