

# LA ILUSTRACIÓN EN EL LIBRO DE ARTISTA

CREACIÓN DE VIVENTUM

MARÍA SANTA RUBIO





UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA  
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
PROYECTO FINAL DE MÁSTER PRODUCCIÓN  
ARTÍSTICA

**La ilustración en el Libro de Artista:  
Creación de Viventum**

Presentado por: María Santa Rubio

Dirigida por: Antonio Alcaraz Mira

Valencia, septiembre de 2015

Tipología de proyecto 4



## **RESUMEN**

En este Trabajo Final de Máster hemos querido estudiar las diferentes tipologías de Libro de Artista y su clasificación, centrándonos en la tipología del Libro-caja.

Como resultado de la investigación teórica previa, pretendemos realizar un Libro de Artista en el que la ilustración y tipografía, realizada con técnicas de estampación manuales, sean el punto focal de este libro. Para la gráfica se ha utilizado la fotolitografía y para el texto, tipos móviles.

La temática elegida para este Libro de Artista ha sido el estudio de la botánica y la anatomía animal desde la mirada del artista.

## **PALABRAS CLAVES**

Libro de artista, Tipos móviles, Litografía, Anatomía animal, Botánica.

## **ABSTRACT**

As our final project on the Artistic Production's master, we've intended to study the different artist's book typologies and their classification, focused on the Book-Box typology.

As a result of the previous theoretical research, we intend to make an artist's book in which the illustrations and typography, made with manual printing techniques, are the focal point of this book. For the graph, it has been used photolithography and movable types for the text.

The chosen topic for this Artist Book has been the study of botany and animal's anatomy from the artist's eye.

## **KEY WORDS**

Artist's book, Movable types, Lithography, Animal's anatomy, Botany.



## **AGRADECIMIENTOS**

A mi hermana y mis padres por el apoyo y comprensión que he recibido de ellos en todas mis decisiones.

A Antonio Alcaraz por la dirección de este proyecto.

A toda la gente que me ha ofrecido sus consejos y ha hecho posible este proyecto.





# ÍNDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN</b>	11
<b>2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA</b>	12
<b>3. EL LIBRO DE ARTISTA</b>	
<b>3.1. ¿Qué es el Libro de Artista?</b>	13
<b>3.2. Características principales del Libro de Artista</b>	15
3.2.1. <i>La secuencia</i>	16
3.2.1.1. <i>Ininterrumpida</i>	17
3.2.1.2. <i>Polisemiótica</i>	18
3.2.1.3. <i>Externa</i>	20
3.2.2. <i>El texto</i>	22
3.2.3. <i>La forma</i>	25
3.2.3.1. <i>Códice</i>	27
3.2.3.2. <i>Rollo</i>	28
3.2.3.3. <i>Acordeón</i>	30
3.2.3.4. <i>Caja</i>	31
3.2.3.5. <i>Electrónico</i>	35
<b>3.3. Contexto histórico</b>	36
<b>3.5. Diferencia entre los Libros de Artista y los Libros Ilustrados</b>	43
<b>3.6. Referentes</b>	46
<b>4. PROCESO DE TRABAJO</b>	
<b>4.1. Aspectos conceptuales del Libro de Artista</b>	
4.1.1. <i>Concepto e idea</i>	52
4.1.2. <i>Naming</i>	52
4.1.3. <i>Temática y público al que va dirigido</i>	53
<b>4.2. Aspectos formales del Libro de Artista</b>	
4.2.1. <i>Forma y contenido</i>	53
4.2.2. <i>Resultado final</i>	58
<b>5. CONCLUSIONES</b>	62
<b>6. BIBLIOGRAFÍA</b>	63



# 1. INTRODUCCIÓN

Este Trabajo Final de Máster, titulado *“La ilustración en el Libro de Artista. Creación de Viventum.”*, hemos querido estudiar las diferentes tipologías de Libro de Artista y su clasificación, centrándonos en la tipología del Libro-caja.

El inicio de este proyecto y la relación con el Libro de Artista viene dada por la asignatura cursada con anterioridad a este Trabajo Final de Máster: *“Diseño Editorial: del libro impreso al libro de artista”*, en la que se adquirieron los procedimientos necesarios para la estampación manual de la tipografía utilizada en este proyecto.

Fue en ese momento cuando realice mi primer Libro de Artista colectivo, abriéndose un abanico de posibilidades para continuar trabajando con los tipos móviles, pero esta vez conformando un proyecto individual. Otra parte importante del proceso de trabajo fue la asignatura de *“Procesos experimentales de Litografía”* en la que se adquirieron los conceptos teóricos y prácticos sobre esta técnica, ayudando esto a la elaboración de la gráfica para este proyecto.

Antes de elaborar este TFM, analizaremos las diferentes tipologías de Libros de Artista que podemos encontrar con la finalidad de poder conocer las diferentes formas o estructuras se utilizan, que contenidos conforman este tipo de libros, las temáticas utilizadas...

A su vez, concluyendo este estudio y haciendo uso de la metodología propia desarrollada en el marco teórico de este TFM, desarrollaremos un proyecto práctico, basado en la creación de un Libro de Artista en el que su contenido se conformara por obra gráfica original con estampación manual, tanto para los elementos gráficos como textuales, utilizando la fotolitografía para los elementos gráficos y los tipos móviles para el texto.

Para lograr lo anterior, el presente trabajo se ha dividido en diversas partes. Como punto de partida, analizaremos el concepto del libro de convencional o tradicional, confrontándolo con el concepto del Libro de Artista y sus características principales, en el que podremos observar una clasificación según su secuencia, texto y forma. En el apartado de forma desarrollaremos diferentes tipologías, estudiando más a fondo la tipología de Libro-Caja, ya que esta es la que nos concierne en este proyecto.

Seguidamente se presentara un esbozo histórico referente a los antecedentes, surgimiento y desarrollo de esta forma particular de entender el Libro de Artista. Estudiaremos la utilización de la imagen gráfica en los Libros de Artista y la relación que existe entre la imagen y el texto.

También analizaremos los principales referentes, tanto conceptuales como formales que han servido como referencia para poder llevar a cabo este Trabajo Final de Máster.

Por último veremos cómo ha sido el proceso de trabajo, el cual hemos dividido en aspectos conceptuales y aspectos formales, mostrando en este segundo apartado el resultado final de este Trabajo Final de Máster.

Con el libro de *Vivendum* se ha pretendido que el espectador, sea parte de la obra, además de que adopte el papel de investigador y vaya descubriendo todo lo que le puede ofrecer este libro, disfrutando en el proceso.

## 1. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El objetivo fundamental de este Trabajo Final de Máster es la producción de un Libro de Artista, centrándonos en la estructura del Libro-Caja. Este estará conformado por un contenedor en el que encontraremos una serie de estampas realizadas mediante diferentes procesos de trabajo y técnicas de estampación manual, como la litografía o los tipos móviles.

La Intención es la de crear un objeto artístico único, con otro formato que ayude a la obra en lo referente al discurso que se quiere transmitir.

Para alcanzar este propósito nos planteamos una serie de objetivos específicos:

- Analizar el concepto del Libro de Artista y determinar sus parámetros terminológicos.
- Conocer las diferentes características utilizadas en los Libros de Artista y observar las relaciones entre ellas.
- Producir un Libro de Artista único a partir de los conceptos estudiados.
- Valorar los resultados obtenidos y extraer las conclusiones del trabajo realizado para su aplicación en futuras realizaciones artísticas.

La metodología empleada en este proyecto se basa en las herramientas básicas del proceso de creación y el estudio en materia de las diferentes tipologías y características del Libro de Artista.

Para poder delimitar la definición del Libro de Artista resulta indispensable tomar como base la definición de libro convencional, para contrastar ambas definiciones y así establecer un marco teórico en torno al Libro de Artista. Esto nos ha ayudado para crear un marco conceptual reducido que nos ha ayudado

a esclarecer que tipo de estructura es el más adecuado para la creación de este Libro de Artista.

La conclusión del estudio se expresa en la materialización de este Libro de Artista, con un formato de Libro-Caja compuesta por obra gráfica original, intervenida con tipos móviles.

La parte práctica del mismo se ha desarrollada simultáneamente a la investigación teórico estando estas dos partes siempre conectadas definiendo el proyecto como un estudio teórico-práctico, pues la unidad de estas partes es indispensable para la correcta producción y realización del trabajo.

### **3. EL LIBRO DE ARTISTA**

#### **3.1. ¿Qué es el libro de artista?**

El término Libro de Artista parece ser aplicado cada vez más frecuentemente, confundiéndolo con cualquier cosa en el contexto artístico que se parece a un libro o que está realizado sobre un soporte libro, o cuya proximidad al libro es muy evidente. Pero la confusión conceptual que se desprende de esta generalización puede esclarecerse si se considera Libro de Artista a un enmarañado catálogo de objetos y piezas que adoptan la forma o que tienen parecido con lo que conocemos por un libro. Estas piezas pueden ser únicas, numeradas en series o ediciones limitadas; pueden estar realizadas a mano o impresas por cualquier técnica de reproducción mecánica. Pueden adoptar diversos formatos, ya sea el del libro tipo códice, el de acordeón, el de caja con hojas sueltas, el de rollo, el de carpeta,... bien sobre papel, tela, plástico o cualquier otro material; pueden servirse del lenguaje o ser exclusivamente visuales; pueden tener un carácter documental, tener un hilo narrativo o, sencillamente, agrupar pensamientos y propuestas de acción de un artista.

Para poder delimitar la definición del Libro de Artista resultar indispensable tomar como base la definición de libro, para contrastar ambas definiciones y así establecer un marco teórico en torno al Libro de Artista. El Libro de Artista presenta algunas diferencias muy marcadas con respecto al Libro Ilustrado, aunque también posee algunas características comunes, que estudiaremos más a fondo en el punto 3.5.

Su significado y concepción se ha ido transformando a lo largo de su historia, es un objeto al que le han ido asignando características que se encuentran ligadas a la visión de una época específica. El libro como se conoce hoy en día es el resultado de una serie de modificaciones, las cuales están La

definición que encontramos en el *Diccionario de edición, tipografía y artes gráficas* es la siguiente:

*“El libro, el impreso por excelencia, es un conjunto de de hojas de papel, pergamino u otro material adecuado, manuscritas o impresas, reunidas en el lomo por medio de cosido, encolado, anillado, etc., con cubierta de madera, cartón, papel u otro material, formando él todo un volumen.”<sup>1</sup>*

Se enfoca exclusivamente en las características de los materiales que lo deben integrar y la forma que debe adoptar, dejando de lado completamente lo referido a su contenido. Como se puede observar en las definiciones presentadas, se concibe al libro como un objeto principalmente impreso, conformado por un conjunto de hojas que mantienen una estructura unificada y las cuales predominantemente contienen texto.

Al haber intentado construir una concepción sobre lo que es un libro, contamos con una base para poder analizar un conjunto de definiciones sobre el Libro de Artista y de este modo precisar una idea clara sobre su significado,

De entre los intentos por definir y clasificar los Libros de Artista, hemos de destacar las investigaciones de *Clive Phillipot*. Uno de sus artículos más emblemáticos empezaba de la siguiente manera:

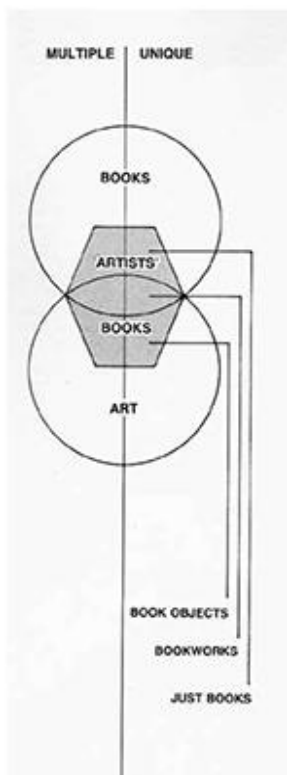
*“El término Libros de Artista parece aplicarse cada vez más confusamente a cualquier cosa en el contexto del arte que parece un libro... Una de las primeras veces... que se usó el término Libro de Artista... se refería a ‘libros hechos por los artistas’ Yo... quiero extender esta definición de Libros de Artista a aquellos libros hechos o concebidos por artistas”<sup>2</sup>.*

Esta aclaración le sirvió a *Phillipot* para excluir del panorama de los Libros de Artista a todos aquellos libros relacionados con las artes del libro tradicional y la encuadernación.

Pero, lo realmente destacable de este artículo es un diagrama (img.01) que nos ofrece, en el que se muestra *“la superposición de territorios de los libros, libros de artista y arte”*: dos círculos superpuestos con un hexágono inscrito y en intersección con los círculos. Un círculo representa el mundo de los Libros,

<sup>1</sup> MARTINEZ DE SOUSA, J. *Diccionario de edición, tipografía y artes gráficas*, 2001

<sup>2</sup> PHILLPOT, C. *Artforum*, vol.20 (Mayo 1982)



Img.01. Diagrama de Clive Phillpot sobre el Libro de Artista (Mayo 1982)

el otro el del Arte y, en intersección, el hexágono que representa el mundo de los Libros de Artista. Dentro del hexágono hay tres áreas más pequeñas que representan tres subcategorías: libros-objeto, obras-libro y libros, con la modalidad de ser múltiples o únicos.

Es una de las primeras ocasiones que se usó la locución “Libros de Artista”, implicaba y se refería a “libros hechos por artistas”. *Clive Phillpot* en 1982 expandió esta definición a “libros hechos o concebidos por artistas”. La razón de esta adición fue que sólo algunos de los llamados Libros de Artista son realmente el resultado de la labor de una única persona, incluso siendo una sola persona la responsable de la idea. No muchos artistas están relacionados en el proceso entero de la construcción del libro.

Llegado este punto, resulta complicado descifrar a qué tipo de obras se refieren algunos autores al llamar indistintamente Libro de Artista a todo un extenso inventario de obras con alguna reminiscencia o algún parecido a lo que entendemos como libro. Por ello, sacamos en claro con lo anteriormente citado que:

Con los Libros de Artista, se retoma el concepto del libro tradicional, en cuanto al soporte y su capacidad de albergar y transmitir información. Expanden esta concepción al intentar dotar al libro de mayores capacidades creativas y expresivas. Como se puede apreciar, existen claras diferencias entre el libro convencional y el libro de artista. Con el libro de artista se procura romper con el molde rígido que se ha empleado para la producción de libros, que en ocasiones no lo considera como lo que es: una obra de arte.

El Libro de Artista ofrece al lector un lenguaje a interpretarse y a entenderse de unas características en sus elementos estructurales, dotándolo de cierto misterio, haciendo así despertar la curiosidad.

### 3.2. Características principales del libro de artista

En el punto anterior establecimos y definimos la diferente terminología dentro del campo de los Libros de Artista. En este punto nos detendremos en aquellos aspectos propios y característicos del Libro de Artista para que puedan ser considerados como tales. La primera clasificación genérica de estas características viene dada por la relación que el Libro de Artista mantiene con la secuencia, el texto y la forma.

A la vez, cada uno de estos conceptos puede ser abordado de múltiples y diferentes maneras. El tratamiento de estos tres elementos, gracias a la riqueza y maleabilidad que ofrecen, es lo que dota de individualidad y singularidad a todos y cada uno de los Libros de Artista.

Los métodos de producción de elementos visuales en un libro son altamente variados. Todos los materiales plásticos (pinturas, acuarelas, collages) tienen su cabida junto con la variedad de métodos de impresión tanto la manual (grabado, litografía, xilografía, aguafuerte) como digital (offset, plotter, fotografía). Todos los libros son visuales, incluso los libros que son exclusivamente intervenidos con tipografía.

Los elementos físicos (encuadernación, cubiertas, papel) y visuales participan conjuntamente en la experiencia de un Libro de Artista. No obstante la clasificación de los Libros de Artista va más allá de las páginas, cubiertas, títulos, encuadernación, ilustraciones, tipografía... quizá lo que determina su clasificación y aumenta lo que representa su gran potencial, es la forma en que lo leemos y manipulamos. Los Libros de Artista se pueden explorar, leer y percibir de múltiples maneras. Generalmente “solicitan” ser leídos de forma diferente al resto de libros. Permiten al lector explorar más allá de las convenciones lógicas del lenguaje y de la racionalidad de la página impresa en dos dimensiones.

### **3.2.1. La secuencia**

La secuencia es un concepto estructural del libro fundamental. Podemos definir la secuencia como la temporización que se ha establecido en el libro, determinando el ritmo de lectura de una obra. El uso de la secuencia varía en cada libro. El artista establece las claves que conforman la secuencia y entre ellas prevé su manipulación y alteración por parte del espectador.

En un libro común, la lectura del texto es interrumpida, por la necesidad de referirse a las notas a pie de página, del final del capítulo o del volumen. Sin embargo, en un libro de referencia, como un libro de cocina o un diccionario, las secuencias están diseñadas como un sistema de orden más que como un movimiento lineal. La manera en la que la secuencia se articula da a cada libro una identidad única. Una secuencia puede moverse muy rápidamente, como los “flip books”<sup>3</sup> o poner muy poca resistencia a detener el momento. En otros casos, el paso de una página a la otra pueden ser utilizados para ralentizar el tiempo, mediante recursos como solapas interiores, pliegues u otros mecanismos en los que se tiende a retener al lector en las página. Otros libros se sirven de secuencias contradictorias, en la que leer toda su narrativa obliga e implica girar las páginas varias veces de delante a atrás.

Determinados libros toman la secuencia como principio estructural. Entonces, la secuencia funciona con significado fuera de las estructuras

---

<sup>3</sup> *Un flip book o folioscopio es un libro que contiene una serie de imágenes que varían gradualmente de una página a la siguiente, para que, cuando las páginas se pasen rápidamente, las imágenes parezcan animarse simulando un movimiento u otro cambio.*



narrativas. Es decir, las relaciones temporales se conforman página a página y este movimiento da significado a las imágenes y la secuencia funciona como marco dentro del cual cada elemento hace su contribución.

Está claro que la secuencia y la narración están relacionadas, pero no son redundantes como elementos de las estructuras de un libro. El tiempo en un libro puede construirse de componentes visuales, verbales y materiales, además de sus combinaciones. Y las relaciones entre las historias, los espacios literales y conceptuales de un libro y su estructura finita, son casi infinitamente variables, dependiendo de la visión imaginativa del artista más que de las limitaciones de la forma del libro. Las variantes de secuencia podemos desglosarlas en: Ininterrumpida, Polisemiótica y Externa.

### 3.2.1.1. Ininterrumpida

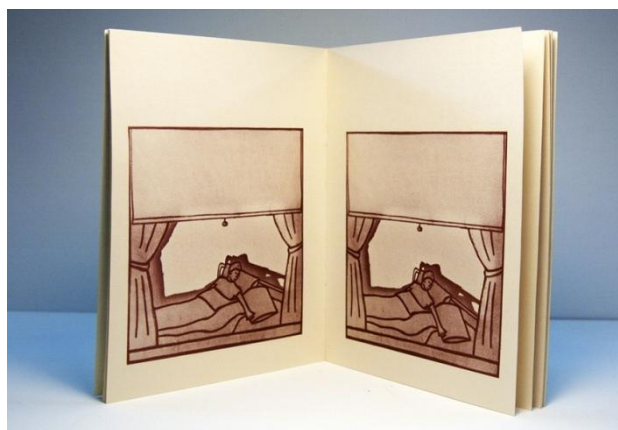
Un libro puede funcionar como un todo dinámico en un momento o acción unida. Como hemos mencionado anteriormente los *flip books* nos ofrecen este dinamismo, en ellos cada página funciona como un fotograma de una película.

Un significado parcial en cada página que depende de una secuencia entera para producir el significado completo. *Raising Family* (1976) de *Conrad Gleber* es una piedra preciosa de entre los *flip books*, de pequeño formato impreso en blanco y negro y en sentido apaisado. La imagen empieza en el extremo exterior del libro y progresivamente avanza hacia su parte interna. Es la imagen fotográfica de una familia. En un primer instante sólo se perciben las partes superiores de las cabezas y a medida que el libro se mueve aparecen las caras, hombros, torsos,... hasta que les vemos de cuerpo entero.



Img.02. CONRAD GLEBER.  
*Raising Family* (1976).

La secuencia ininterrumpida parece obvia cuando hablamos de *flip books*, pero no es estrictamente necesario un mecanismo tan activo para que la secuencia fluya ágilmente. Este es el caso de *But I wasn't there* (1979) de *Ida Applebroog*. El estilo gráfico de *Applebroog* se halla en algún lugar entre los dibujos animados y la caricatura. La figura de una Mujer sentada en su cama, es la única imagen de este libro. No cambia, está repetida una y otra vez.



Img.03. IDA APPLEBROOG.  
*But I wasn't there* (1979)

Intercaladamente encontramos un espacio en blanco y el comentario *But I wasn't there*. De nuevo, la imagen de la mujer sentada en su cama, repetida una y otra vez, hasta otro espacio en blanco y con el mismo comentario. La repetición en esta obra hace que la secuencia o lectura sea ágil. De esta manera se crea un juego interactivo entre estático y repetitivo, que construyen un efecto secuencia muy característico de muchos de los pequeños libros de *Applebroog*.

### 3.2.1.2. Polisemiótica

Ni todas las narraciones, ni todas las secuencias son lineales. La complicación de una forma narrativa puede producirse según el nivel de relación entre texto/imagen dentro de la estructura del libro.

*The Road is Wider than Long* (1939) de *Roland Penrose* es un ejemplo de la manera en que un texto sencillo y su relación con una imagen puede producir multivalencias. Trata de la historia de un viaje de carretera a través de los Balcanes. Imágenes en blanco y negro, y bloques de prosa poética para crear un sueño. Los espacios lineales del texto están fracturados por cortes en la continuidad de la narrativa, y las relaciones texto/imagen no se duplican unas con otras. Sin embargo son más que una simple suma de las partes, es una única síntesis.

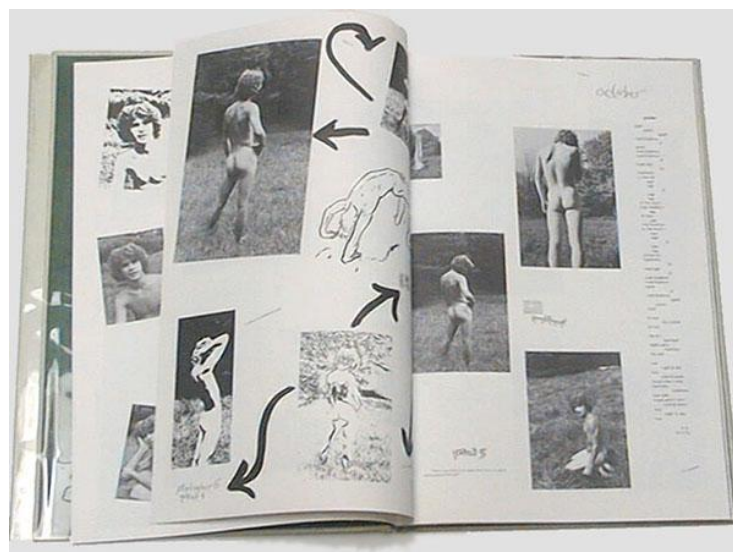
Img.04. ROLAND PENROS. *The Road is Wider than Long* (1939)



Las posibilidades de narrativas múltiples o de narrativas que se mezclan y toman diferentes aspectos han hallado expresiones formales más complejas en los Libros de Artista. Uno de estos casos es la obra *Of Celebration Of Morning* (1980) de *Dick Higgins* un libro al que él mismo le dio el subtítulo descriptivo de "una ficción polisemiótica".

Entre las páginas y el apéndice se proponen lecturas alternativas de la obra, cuya presentación inicial está ordenada cronológicamente. Las páginas contienen collages, dibujos, fotografías, escritura a mano y otros elementos que se van conectando con flechas y otros símbolos. Las imágenes y el texto centran la historia alrededor de un hombre joven y las actividades que realiza a lo largo de un año. Su gráfica es muy compleja por la fragmentación desordenada. No hay un camino lineal, no hay una única lectura, y los elementos juegan entre ellos en un montaje continuo produciendo un efecto con múltiples significados.

Img.05. DICK HIGGINS. *Of Celebration Of Morning* (1980)



### 3.2.1.3. Externa

A menudo los Libros de Artista se fundamentan en una secuencia externa que se convierte en el centro conceptual de la obra. Bajo la noción del libro como un todo, hay artistas que configuran sus obras a través de determinantes externos. Muchas veces la base de las obras proviene de determinadas estructuras externas en otros sistemas, otros alfabetos, progresiones...

Un ejemplo de ello es *Every Building on the Sunset Strip* (1962) de *Edward Ruscha* en el que el referente real de la totalidad de los edificios de esta famosa calle de Hollywood y son los parámetros que delimitan el libro. Los panoramas fotográficos u órdenes cronológicos crean una secuencia de una lógica irrefutable.



Img.06. EDWARD RUSCHA  
*Every Building on the Sunset Strip* (1966).

Otro ejemplo destacable es *Brick Wall* (1977) de *Sol LeWitt*. Este libro muestra un muro fotografiado repetidamente a través de varios momentos del día. Los cambios de luz al principio barren el espacio, luego lo blanquean y más tarde lo retornan a un tono altamente contrastado. Le da un foco enfático a la imagen visual como información.

La disposición cronológica es un mecanismo estructural rígido que determina los momentos en los que el muro debe ser fotografiado con luces diferentes. Utiliza secuencias externas, sin ninguna relación con la narrativa, paginación o secuencia convencional. Llena las páginas al completo con la fotografía, funciona esta casi a modo de dibujo.



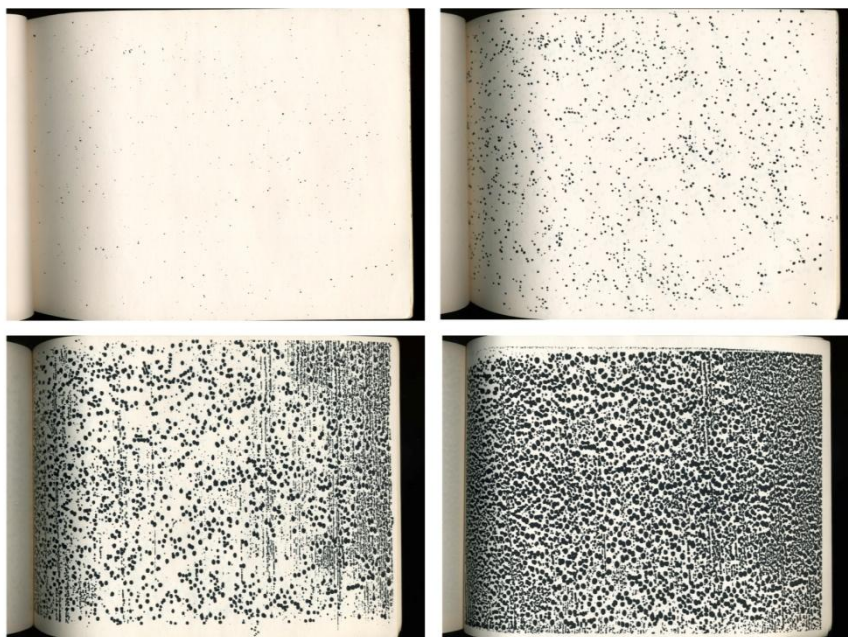
Img.07. SOL LEWITT  
*Brick Wall* (1977)

*Keith Smith* en *Book 106* (1985) muestra otra obra que basa su secuencia en un elemento externo. *Smith* usa el alfabeto como mecanismo secuencial el cual va desapareciendo letra a letra. Mientras el texto cambia, el significado trata de salvar su coherencia de las referencias de desaparición. El libro alega que esta acción de girar la página es la que mueve las letras, como si colara los elementos de una sustancia. La letra desplazada del texto principal se muestra en la parte trasera de éste, así una a una, todas las letras están en el reverso de la hoja de la que han desaparecido. El objetivo de la obra es seguir hasta que no queden más letras en la parte frontal de la página.

Además de los parámetros señalados anteriormente, una obra puede derivar de parámetros de su propio proceso de producción. Puede reflejar su identidad y su forma a través del acto consciente de su producción, tanto en un sentido físico como en un sentido conceptual.

Uno de los ejemplos más claros de este tipo de trabajo es *Dust and Light* (1987) de *George Gessert*, una serie de páginas de tamaño de 21x27cm, procesadas por fotocopidora. La concepción del libro es sencilla, se basa en algo tan fundamental como plasmar su propio proceso físico de producción. Las imágenes muestran la secuencia en la que las motas de polvo se posan sobre el vidrio de la máquina fotocopidora. Realizando en determinados momentos del proceso una fotocopia, hasta que la última imagen tiene una superficie moteada de más del 50%.





Img.08 GEORGE GESSERT  
*Dust and Light* (1987)

En *Dust and Light* el concepto de representación, está construido como un juego de auto-referencialidad. Aquí el libro no trata sólo de su propia manera de hacerse, sino que también trata sobre su propia concepción. La obra muestra cómo el libro ha sido concebido a modo de espacio. El significado de un libro como límite, un punto de delimitación y demarcación por un lado, y por el otro, el significado del libro como espacio, infinitamente imaginable y expansible, explorado como dos aspectos de la paradójica naturaleza del libro.

En este tipo de obras la forma pasa a ser una explotación de los significados de producción. Muchos Libros de Artista incluyen aspectos de su actitud, atribuyendo al concepto del libro la grabación de su propia manera de hacerse y envolver al artista en la impresión final.

### 3.2.2. El texto

La idea del libro como texto nos es familiar desde las novelas hasta los libros de texto que usábamos en el colegio. En los Libros de Artista la apariencia del texto es moldeable y está sujeto a la manipulación a través de los significados formales. Como en el caso de las imágenes, los sistemas de producción son muy variados: caligrafía, escritura a mano, plantillas, tampones de goma, tipografía móvil, tipografía digital, etc. También podemos valernos del uso de métodos de reproducción generalmente reservados a las imágenes plásticas, como la tipografía ilustrada en la que el texto está más cercano al campo de las imágenes que al de las letras. Para establecer un punto de distinción, podemos afirmar que hay Libros de Artista que usan el lenguaje y

otros que están realmente escritos. No hay una jerarquía entre ellos, pero tienen un "sentimiento" diferente respecto al lenguaje. En el primer grupo, el lenguaje tiene un uso común, es consciente e instrumental, más que poético. En el segundo grupo, el lenguaje se precia por sus cualidades materiales y lingüísticas. En estas últimas obras, los aspectos sonoros del lenguaje como el ritmo, el metraje y los aspectos visuales como el tamaño, el color, la textura... son tratados como parte de su esencia.

La *Poesía Trouvé* es, sin duda, una de las formas favorita de los creadores de Libros de Artista. Pretenden recalcar la riqueza, ironía e idiosincrasia del lenguaje. Una de las mayores figuras en la síntesis de la *Poesía Trouvé* y la forma de libro la encontramos en *Bern Porter*.

Los inicios de las obras de *Porter* surgen en 1950 con sus publicaciones de *Found Poems* (última edición, 1972). *Peter Frank* dijo sobre la escritura de *Porter*:

*"Porter es al poema lo que Duchamp es al objeto de arte, un desacreditador del fetichismo de la obra de arte y ejemplar del artista como intercesor entre el fenómeno y el receptor".<sup>4</sup>*

Su técnica se basa en cortar y pegar fragmentos de lenguaje que se encuentra, lo que provoca un impacto tanto visual como semántico. Todos sus libros, desde *Found Poems* hasta *Book of Do's* (1982) o *Sweet End* (1989), son un compendio de obras halladas y seleccionadas de acuerdo con un tema.

El talento de *Porter* reside en su capacidad de manipular la secuencia y el cronometraje de las obras. No están en el libro de manera fortuita, sino que dan a sus páginas una progresión textual y unas relaciones gráficas a través de los matices.

Una obra altamente sintética e intensamente relacionada con la *Poesía Trouvé* es el libro de *Emily McVarish*, *Being the letters/the parts of speech/The Psychopathology of Everyday Life* (1990). Es una novela epistolar que hace recuento de las dificultades de una primera persona en un intento frustrado por comunicarse con una segunda persona. Este drama de personajes gramaticales está sintetizado por un texto y por *The Psychopathology of Everyday Life* de *Sigmund Freud*. Las cartas que intercambian están colocadas en sobres, que encuadrados forman las páginas del libro. *McVarish* corta el texto y la forma física del libro le permite especular con las distintas sensibilidades estéticas. El lector ha de ir descubriendo el secretismo que se

---

<sup>4</sup> FRAN, P. *An Annotated Bibliography*. Nueva York, 1983

encuentra en cada una de las cartas y de esta manera se va hallando poco a poco el significado de la obra.

También hay que destacar el gusto por la poesía visual en la que artistas dadaístas y futuristas realizaron numerosos experimentos tipográficos, pero sólo en unas cuantas páginas de sus libros hicieron uso de la página como una imagen pictórica. *Filippo Tommaso Marinetti* en su publicación *Les Mots en Liberté Futuristes* (1919), usó el campo de la página como una estructura para la distribución de diagramas esquemáticos de relaciones espaciales. Aprovechándose de ambas estructuras visuales y del valor lingüístico, dobló el potencial de la página, y se convirtió, a la vez, en una imagen y un poema.



Img.09. FILIPPO TOMMASO MARINETTI  
*Les Mots en Liberté Futuristes* (1919).

A finales de la segunda mitad del s. XX hay algunos poetas concretos que han pisado la forma visual del lenguaje para investigar las relaciones entre la imaginación verbal y visual. Sin embargo, existen algunos libros que se dirigen a éste como forma y hacen uso de las páginas como campo. Aunque muchas obras son conscientes de los elementos estructurales de la página, muy pocas de éstas son pictóricas en su organización o referencia y hacen uso de las páginas como campo. Aunque muchas obras son conscientes de los elementos estructurales de la página, muy pocas de éstas son pictóricas en su organización o referencia.

La obra de *Keith Smith* ofrece una investigación sustanciosa del uso del libro como forma lingüística, diferenciando aspectos de la representación del lenguaje en forma de libro. *Snow Job Book* (1986) fue uno de sus primeros experimentos con un ordenador Macintosh.



La tipografía está llena de defectos e irregularidades que se daban en las primeras impresoras electrónicas y era imposible de evitar.

En *Overcast/Outcast* (1986) *Smith* lleva todas estas manipulaciones un paso más allá. Mientras *Snow Job* es casi totalmente gráfico, *Outcast* desarrolla su dimensionalidad con sus materiales verbales. El tema del libro, la identidad homosexual en la cultura contemporánea, le sirve para mostrar las complejidades de disimular y ocultar, tanto en el tema como en la representación.

Al respecto, *Clive Phillpot* se refiere a la forma visual del lenguaje de esta manera:

*"Porqué tanto escritas como Impresas las palabras se alzan para el lenguaje hablado, es fácil no darse cuenta que leer es una actividad visual".<sup>5</sup>*

Queremos puntualizar otra de las acepciones de *Poesía Visual*. Aquella que habitualmente viene ejemplificada por la figura de *Joan Brossa* (1919 - 1998). Poeta y creador visual, uno de los fundadores del grupo catalán *Dau al Set* que bebió de las fuentes de Surrealismo. Su gusto por el cultivo de la asociación libre entre las palabras y las cosas le llevó a crear una serie de objetos poéticos en los que conjugaba la ironía con la crítica política. Sus poemas visuales o poemas-objeto responden a pequeñas instalaciones u objetos que crean un discurso Poético espacial. Obviamente, no es este tipo de obras en las que se centra nuestro estudio y por ello no profundizaremos en dicha acepción.

### **3.2.3. La forma**

En un libro, la forma o estructura y la encuadernación no es lo mismo. Los métodos de encuadernación y sus convenciones engloban: selección de material, uniones o ensamblajes, coordinación de elementos... un todo que "funcione" entre sí. La diversidad estética de la encuadernación va desde lo funcional hasta lo decorativo, minimal o excesivo. La estructura de un libro y su encuadernación están íntimamente relacionados, sin embargo, aquí nos centraremos en la forma, no en la mecánica, sino en la estructura del libro como un sistema organizado más que como un oficio de producción.

Sobre estos aspectos han tratado especialmente, las investigaciones de *Keith A. Smith*, en las que ha conseguido integrar la estructura y la producción conceptualmente. Sus estudios *The Structure of the Visual Book*, *Text in the Book Format*, y *Non-Adhesive Bindings* son libros de investigación que aportan

---

<sup>5</sup> PHILLPOT, C. *Some Contemporary Artists and their books* (1985)

mucha información respecto al concepto de forma, de cómo hacer libros, encuadernarlos, etc.

No obstante, debemos remarcar que las propiedades del papel, tapas y encuadernación, pueden actuar en contra o a favor del libro. Aunque el “oficio” no es un criterio absoluto para hacer libros, ignorar sus principios básicos estructurales puede determinar el fracaso de un libro, que de otra manera podría ser exitoso y atractivo. Resulta muy interesante la puntualización de *Hubert* al respecto en la que añade connotaciones casi dictatoriales al elegir una determinada forma:

*“Al imponernos reacciones específicas táctiles y visuales, los Libros-Arte pueden controlar, espacial e incluso físicamente, cómo sostenerlos y leerlos. Al escoger hojas hechas a mano de diferentes tamaños, colores y texturas, Ania Staritsky descubrió nuevas formas de manipular e instruir a sus lectores”.*<sup>6</sup>

Examinando la manera en que los artistas contemporáneos han interrogado la estructura del libro, es importante anotar la obvia pero también profunda reflexión que un libro debe ser concebido como un todo. El libro es una entidad para ser considerado en su totalidad, los libros más afortunados son aquellos que tienen en consideración las interrelaciones de los elementos formales y conceptuales, temáticos y materiales. Como en cualquier arte, no hay ninguna fórmula para coordinar las partes del libro. Hay artistas para los que los usos estructurales tienen prioridad, como *Keith Smith* que cree que la filosofía de hacer un libro reside, sobretodo, en resolver consideraciones estructurales, de esta manera la organización física y formal del libro se convierte, para él, en un área sustantiva de actividad y crítica. Smith no quiere decir con ello que el contenido del libro sea un elemento puramente incidental al servicio de la forma, pero será definitiva una buena estructura para un buen contenido. Sin embargo, artistas, como *Dieter Roth*, realizan el libro a través de un proceso en el que forma de producción y contenido es a menudo la misma idea. Muchas de sus obras dependen de las secuencias de un gesto formal a través de la repetición seriada.

Hay una gran variedad de formas que el Libro de Artista puede abarcar para ponerse al servicio de las intenciones conceptuales del artista, tales como:

---

<sup>6</sup> HUBERT, 1999

### 3.2.3.1. Códice

El libro es una compleja organización de elementos materiales y conceptuales. Aunque el libro puede tomar muchas otras formas, la más común y utilizada con más frecuencia es la forma de Códice. Esta forma es aquella cuyas páginas están encuadernadas a lo largo de uno de sus extremos conformando el lomo como columna vertebral del libro.

Esta es la definición que ofrece *Keith Smith* en su obra *Non-Adhesive Binding (1985)*. También expone que muchos encuadernadores no están de acuerdo con esta definición ya que la mayoría consideran como códice los libros manuscritos de cierta antigüedad y de importancia histórica o literaria, o aquellos anteriores a la invención de la imprenta. Nosotros adoptamos la definición de *Keith Smith* y tomaremos esta acepción con la intención de distinguir los Libros-Arte encuadernados de esta manera de otros tipos de estructuras, formas y encuadernaciones que veremos seguidamente.

El códice fue una invención posterior respecto otros soportes materiales de escritura tales como tablas de arcilla o corteza de árbol, porque dependía de algo delgado y flexible como el papel. Más tarde, con el papiro y las pieles, uniendo varios de ellos, surgió la forma rollo, pero las limitaciones de la forma rollo en papiro y piel, limitando el acceso al área desenrollada para poder visualizarlo. El papiro fue sustituido por el pergamino en el transcurso de los siglos III y IV, y con ello los manuscritos tomaron forma de códice.

Durante la Edad Media y el Renacimiento la labor de los copistas nos dejó un gran legado de códices que no cesó hasta que la imprenta se asentó totalmente. Las hojas de los códices han ido variando en consecuencia a la evolución de los papeles. La composición del papel puede ser de múltiples y diferentes fibras y materiales: lino, cáñamo, algodón, yute, esparto, bambú, todo tipo de maderas, flores, arroz, fibras sintéticas,...

En los Libros de Artista de nuestro siglo han sido utilizados todos los materiales imaginables, desde ropa y metal hasta lana y páginas de vidrio, cortando o troquelando la página, jugando con las diferentes opacidades del material. No hay reglas ni límites en el uso de materiales en los Libros de Artista.

Aunque el códice es la forma predominante del libro, ha otras formas que han encontrado su camino en el mundo de los Libros de Artista, las cuales veremos a continuación.

### 3.2.3.2. Rollo

La forma tipo Rollo se basa en una larga tira de papel que se enrolla sobre sí misma. Existen dos tipos diferentes: anopistógrafo en el cual el texto o los elementos gráficos, está realizada sólo en una de sus caras y el opistógrafo donde el texto o los elementos gráficos, está realizada por las dos caras del rollo. Esta forma raramente ha sido utilizada por los artistas.

Una notable excepción es la renombrada colaboración entre *Sonia Delaunay* y *Blaise Cendrars*, *La Prose du Transiberien* (1913). Ésta alcanza una dimensión de casi 2 metros de altura y muestra una excelente unión entre la plasticidad de los pochoirs de *Sonia Delaunay* y la poesía radical de *Blaise Cendrars*.



Img.10. SONIA DELAUNAY - BLAISE CENDRARS *La Prose du Transiberien* (1913).

Otro ejemplo destacable es *Preview Review* (1963) por el grupo internacional *Fluxus*. Esta obra incorpora un listado del comité editorial. El anverso del rollo incluye partituras de eventos y fotografías documentales de la serie de festivales, todas colocadas en orden alfabético y escrupulosamente democrático. El reverso, encabezado por una composición tipográfica de la palabra *Fluxus*, continúa con una repetición de la oscura, y en cierto modo siniestra, definición de diccionario de dicha palabra, seguida de los detalles de obras disponibles y a la venta a cargo de algunos miembros centrales del grupo.



Img.11. GRUPO FLUXUS.  
*Preview Review* (1963)

El formato en rollo, se siguió utilizado de un modo efectista en varias publicaciones *Fluxus* posteriores, incluyendo *Bean Rolls* (1963), de *Alisen Knowles* y la totalidad del paquete *Fluxpack 3*, fue considerado bastante eficaz como para volver a utilizarlo en la siguiente pieza propagandística de *Fluxus*, conocida como *Ekstra Bladet (Fluxus Newspaper Roll)*. Ligeramente más largo que *Preview Review*, era un collage plurilingüe y multidireccional de artículos y fotografías de la prensa europea. Aparte del severo recorte geométrico en zigzag del contorno de los diversos textos, manipulado para hacerlo encajar con el longilíneo rectángulo del rollo, nos muestra la esencia inconfundible del grupo *Fluxus*, aunque más adelante fue sobreimpreso y utilizado como cartel para anunciar la entrada de *Fluxus* en Estados Unidos.



Img.11. GRUPO FLUXUS.  
*Bean Rolls* (1963)

### 3.2.3.3. Acordeón

La forma Acordeón consiste en el pliegue de una hoja de acá para allá sobre sí misma y alternativamente para crear las páginas. Se trata de una forma muy común en los Libros de Artista. Los libros acordeón tienen la ventaja de crear la semblanza de continuidad de la lectura en el espacio y a la vez poderse romper, según el criterio del espectador. Esto permite a la obra tener un movimiento ininterrumpido funcionando simultáneamente como un libro a cuyas páginas y aperturas pueden accederse en cualquier punto de la secuencia. El espacio continuo puede ser utilizado a imitación del espacio de las páginas de la forma Códice o puede sobrepasar esos límites. El acordeón puede ser leído de izquierda a derecha o viceversa, sin linealidad particular. Los elementos gráficos de las hojas dirigen la mirada a través de la obra como si se tratara de un paisaje, interactuando sin las constricciones de las estructuras de la página que generalmente determinan la lectura.

Sus adaptaciones con las formas anteriormente descritas son muy variadas. Podemos encontrar obras en forma de códice en la que cada página es un pequeño cuadernillo plegado en forma acordeón, obras con estructura venecianas siendo una única hoja de papel, diversos cuadernillos plegados en forma acordeón unidos por un punto fijo, una forma acordeón de la que surjan espacios interiores con hojas cosidas en forma códice, etc. Las posibilidades son infinitas y tan diversas como los artistas puedan imaginar.

*Keith Smith* en su libro *Swimmer* (1986) aprovecha las particularidades de la forma acordeón. Un texto continuo circula a través de la obra como un caminante lingüístico y lineal, mientras la imagen de un nadador desnudo flota y fluye por el espacio blanco vacío recuerda un espacio encuadrado por los del papel. El movimiento del cuerpo líquido, sin trabas, ya que no está extremos. El libro mantiene un diálogo interno básico, la tensión entre espacio e ilusión.

Otro ejemplo destacable es *Parallax* (1987) de *Karen Chance*, en la que también usa la forma acordeón. El título hace referencia a dos puntos de vista que condensan el tema del libro. Un hombre homosexual y un hombre heterosexual muy estricto se cruzan en el curso de sus vidas diarias. El libro está estampado por ambos lados del papel, explotando y expandiendo el medio de impresión. Dibujos, colores y variedad de tonos para producir una obra cuya finalidad es la saturación.

Como resultado, las imágenes funcionan como viñetas enmarcadas. A través de pequeñas ventanas cortadas en el papel, las actividades de los dos personajes están conectadas en la narración. Estos cortes funcionan en dos

sentidos, el espectador mira primero a través de la perspectiva de uno de los personajes y luego, la secuencia se interrelaciona con la del otro personaje.

La manipulación gráfica es tal, que estos dos espacios funcionan independientemente, enfatizando la dificultad de ver desde el otro punto de vista. Los dos lados del acordeón articulan una división social que puede cruzarse, y cuyos espacios de intersección perforados son solo pequeñas interrupciones en un modelo habitual de pensamiento.



Img.12. KAREN CHANCE  
Detalle de *Parallax*  
(1987)

#### 3.2.3.4. Cajas

Otras obras que van más allá de la forma Códice, Rollo, Acordeón, etc. y, por supuesto, más allá del concepto de encuadernación, son las que toman la forma de caja u otra clase de poliedro. Algunos de ellos resultan ser contenedores de material como si de archivos se tratara. Otros, sin embargo, adoptan la forma caja como estructura imprescindible para el desarrollo de su discurso estético. La tipología de Libro-Objeto Colección adopta muy frecuentemente la morfología de Libro-Caja en la que se insertan imágenes y objetos. Esto suministra al espectador un rol de investigador, descubriendo poco a poco el contenido del Libro-Caja, aportando experiencias tanto visuales como táctiles. Estas obras, a menudo, tienen una calidad nostálgica, son como fragmentos de restos del pasado.

*Maison Manquante* (1990) de *Christian Boltanski* es un magnífico libro fruto de la recopilación de un sinfín de objetos, materiales y diversa documentación relativa a un espacio que en 1945 halló en Berlín y que había sido bombardeado durante la II Guerra Mundial.



Img.13 CHRISTIAN BOLTANSKI  
*Maison Manquante* (1990)

En este libro el investiga sobre una casa de apartamentos que fue destruida en Berlín en 1945, cerca del final de la Segunda Guerra Mundial. *Boltanski* investigó la historia del edificio, encontrando los nombres y contextos de los antiguos habitantes judíos. Con todo ello elaboró una caja de cartón gris y colocó en su interior todo el material de archivo recopilado: fotografías, transcripciones de conversaciones, listas, grabaciones de la ciudad, etc.

En este apartado del Libro Caja, debemos detenernos en el entorno Fluxus. El libro, junto a las cartas postales y las cajas, fue el instrumento por excelencia que reflejó su incesante actividad. Un nuevo tipo de libro, un antilibro, en términos de *George Maciunas*:

*“El antilibro es uno de los mejores medios de purificar el mundo de su enfermedad burguesa, de cambiar nuestro horizonte de experiencias y de proveernos de nuevos modelos existenciales”.*<sup>7</sup>

A menudo su producción de libros pasa por la desintegración de la forma, creando cajas a lo *Duchamp*, y además con frecuencia la autoría ya no es única, sino que el libro de artista se transforma en una obra colectiva.

Conviene quizás recordar que *Fluxus* no es un movimiento, sino una formación internacional, un grupo de artistas heterogéneos con obras múltiples e interdisciplinarias que partían de la idea de que cualquier persona podía ser un artista. De hecho, una de sus premisas era el acercamiento del arte a la sociedad, a la vida, alejándose de los circuitos habituales de museos y

<sup>7</sup> MAFFEI, G. y PICCIAU, M. *The Book as a Work of Art*. Roma, 2008



galerías. También eliminaron toda frontera entre las artes, propiciando obras eclécticas o, como *Dick Higgins* las llamó, obras *intermedia*. En ese sentido, las publicaciones ocuparán una posición relevante en el quehacer del *Fluxus*, siendo el período más importante de producción entre 1964 y 1970, generando una importante cantidad de panfletos, libros, películas, cajas...

El origen de la actividad de *Fluxus* con el libro se puede fijar en 1961, cuando el artista *La Monte Young* (1935) recopiló en *An Anthology* todo lo que había estado realizando. Es esta publicación proto-fluxus, de formato cúbico y tipografía oblicua, colaboró *George Maciunas* y otros poetas, artistas y músicos de Nueva York. Desde entonces, este grupo de artistas no dejó de utilizar el soporte libro para recopilar sus eventos, pero también para preparar, prolongar o repercutir sus acciones.

En 1962 se publicó un segundo tomo llamado *Fluxus*. Más tarde pensaron en realizar ediciones de objetos, que dieron lugar a una serie de anuarios, siendo el primero *Flux, Yearbox*, (1962). En ellos recopilaban cada año objetos de varios artistas: sobres, tornillos, películas, panfletos, etc. A continuación surgieron las *Fluxboxes*, siendo la primera *Water Yam*, (1963), el mismo año en que comenzaron a editar la revista *Preview Review*, con formato de rollo y apariencia de periódico.



Img.14 GRUPO LUXUS  
*Water Yam* (1963)

*Dick Higgins* (1938-1998) que continuaba imprimiendo sus volúmenes sin participar en las cajas, abrió una imprenta y editorial: *Something Else Press*. Con *Maciunas* editaron la revista *R.TVE*, revistas monográficas de artistas y las agruparon en portfolios en forma de maletín, las *Fluxkit*. Todos estos trabajos fueron realizados mediante medios industrializados, más económicos, con la intención de democratizar el arte.



Img.15 GRUPO FLUXUS  
*Fluxkit* (1964)

A lo largo de los años sesenta, la editorial *Something Else Press* publicó numerosas obras de artistas contemporáneos que ayudaron a clarificar la noción del libro de artista y satisficieron el deseo de los creadores de explorar las posibilidades artísticas del formato libro.

Otras piezas *Fluxus* destacadas son, por ejemplo, la obra *Grapefruit* de *Yoko Ono* publicada en 1964 por *Wunternaum Press*. Millares de ejemplares de este libro fueron apareciendo, gracias a la popularidad de *Lennon*. Por primera vez un libro de artista tenía acceso a un público masivo, en occidente y en Japón. O los trabajos de *Per Kirkerby*, *4 Flux Drinks* (1967), *Burglary Fluxkit* (1970), con las llaves de *Maciunas*, *Light Fluxkit*, (1972), con bombillas de *Robert Watts*; o *Flux Paper Events* (1976), de *George Maciunas*.

### 3.2.3.5. Electrónicos

Finalmente, ya que estamos considerando las múltiples estructuras que los libros pueden adoptar, debemos detenernos en los espacios electrónicos. El libro como depósito de información o como archivo ha encontrado una vía que responde a las características convencionales de este tipo de libros. El concepto de archivo se adapta plenamente al medio electrónico porque el almacén digital puede contener cantidades ingentes de información e incluso ofrecer simulacros de documentos en la pantalla. La noción de archivo, al estar muy estructurada, es por un lado hierática y por el otro diagramática y accesible. Como un buen sistema de repostar, el archivo parece tener un orden para esto, y si uno imagina y elabora un diagrama en forma de árbol en el que una lógica de categorías y subcategorías se sigue con precisión y cuidado, entonces el archivo ofrece un significado organizado debido a la información que contiene. Pero un archivo no necesita ser meramente una enciclopedia o un tratado de conocimientos, puede ser tan rico como un inventario de información personal o una base de datos de las películas de espías, un mirón al acecho, etc. o una obra de arte, como realiza *Antoni Muntadas* en su obra *File Room* (1994) en la que conjuga las cualidades del archivo electrónico con su discurso estético.

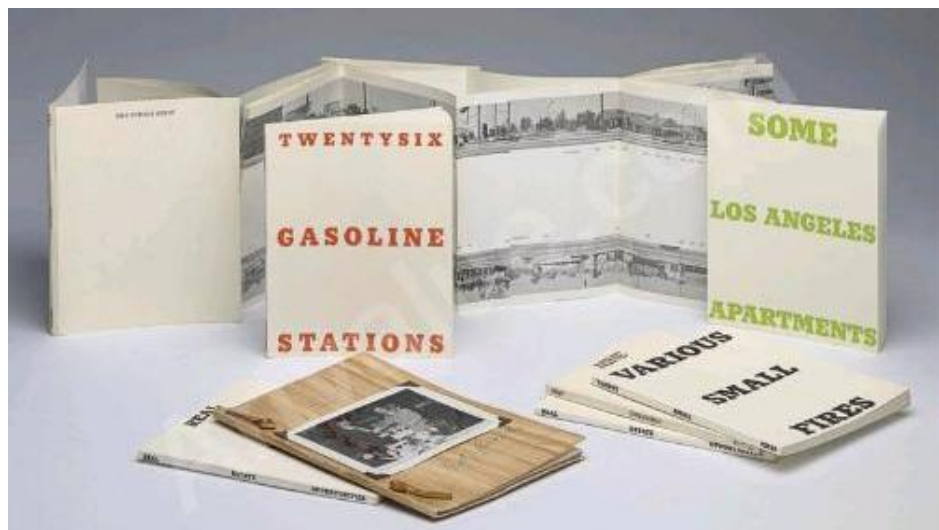


Img.16 ANTONI MUNTADAS  
*File Room* (1994)

El Libro-Electrónico aporta una nueva noción, la del libro como campo, una matriz flotante de información no unida por diagramas jerárquicos o por los hilos de una historia. Entonces el “lector” hojea mediante un movimiento a través del campo como si buceara. Tal proceso tiene poco que ver con los patrones convencionales de lectura o narrativa, y por lo tanto, funciona a través de un montaje libre. A pesar de certificar que existen Libros-Electrónicos, esta última particularidad hace cuestionar en muchos casos que ciertas obras podamos incluirlas en el campo de los Libros de Artista, en lugar de englobarlas dentro del genérico Arte Electrónico. Aunque es cierto que las creaciones electrónicas son el paradigma del arte de final del pasado siglo, ello representa la aceptación del arte de la hibridación y la mixtura de diferentes disciplinas como uno de los principios estéticos elementales de nuestra contemporaneidad.

### 3.3. Contexto histórico

El libro de artista es un medio de expresión plástica surgido en la segunda mitad del s.XX, como un nuevo género de las Bellas Artes. El libro de artista es, por tanto, una obra realizada por un artista visual que utiliza para elaborar su obra, el formato del libro actual normalizado, o se inspira en cualquiera de los soportes históricos de la transmisión escrita: tablillas de barro, placas metálicas, materiales vegetales diversos, conchas, huesos, vitelas...y el papel; (como ejemplo de esta utilización actual de soportes históricos estaría la obra de *Gérard de Brénnel*).



Img.17. EDWARD RUSCHA  
*Twenty-six gasoline stations*  
(1963)

A mediados del siglo XX, los artistas comienzan a experimentar con soportes, formatos y materiales alternativos a la pintura, a la escultura o a la obra gráfica. Interesados por el soporte "libro", comienzan a utilizar este medio para la experimentación plástica. *Edward Ruscha* con *Twenty-six gasoline stations* (1963) o *Every Building on the Sunset Strip* (1966) y *Dieter Roth* con *Daily Mirror* (1970), inician el género. Junto a ellos las primeras publicaciones de los movimiento Fluxus, con libros de *Maciunas*, *Minimal* con *Sol LeWitt*, o *Conceptual* como las obras de *Kosuth* o *Timm Ulrichs*.

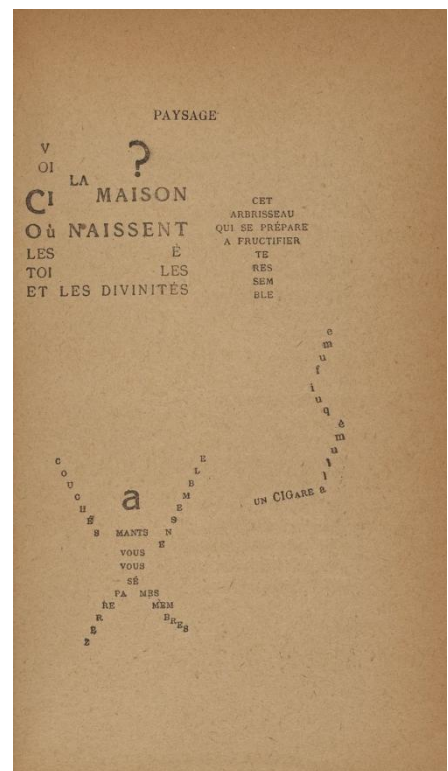
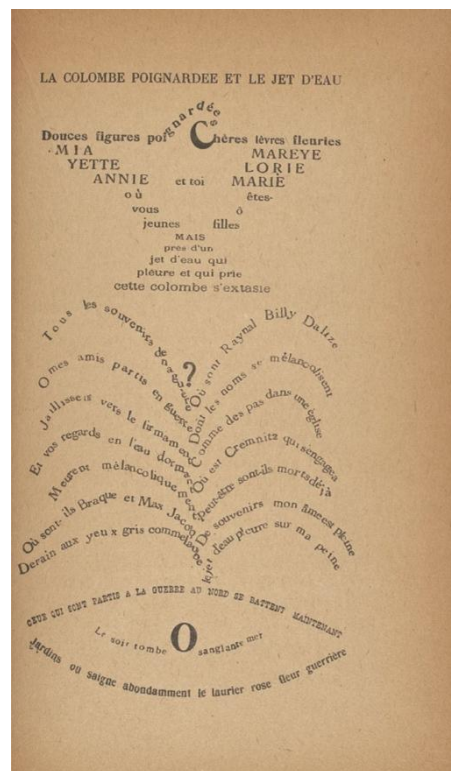


Img.18. DIETER ROTH  
*Daily Mirror* (1970)



Pero este interés por el libro como soporte artístico, viene sugerido por unos claros antecedentes en la historia, que van creando las posibilidades para su aparición. Nos podríamos remontar a pictogramas en cuevas prehistóricas, a las tabletas cuneiformes sumerias del 2.300 a.c., a los papiros egipcios, a las tablas enyesadas o leucómatas griegas, a las enceradas romanas, a libros aztecas, tibetanos, etc.; y por supuesto los manuscritos iluminados europeos que dieron obras como *El beato de Liébana*, *El libro de horas de María de Navarra* o *Las muy bellas horas del Duque de Berry*; todas ellas aportaban grandes enriquecimientos artísticos a los textos.

Pero en un enfoque mucho más próximo, y como antecedentes directos del amplio concepto de libros de artista podemos citar: Los poetas que rompen con el texto lineal, cambiando la estructura del poema, como *Mallarmé* o *Apollinaire*, que con sus textos experimentales, preludian la escritura automática surrealista y que en sus ideogramas dibujan objetos con el texto tipográfico del poema (*Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre*, (1913-1916), dando paso a la poesía visual y a una forma diferente de lectura de las páginas.



Img.19. APOLLINAIRE  
Calligrammes. *Poèmes de la paix et de la guerre* (1913-1916).

Las vanguardias históricas, rompedoras de tradiciones artísticas, son, también, antecedentes claros del libro de artista: El Cubismo, supera los esquemas anteriores alejándose de la visión unifocal del objeto e incorporando el collage y la tipografía.

El Futurismo, impulsado por *Filippo Tommaso Marinetti* con el *Manifiesto* de 1909, rompe con la tradición anterior en todas las facetas de la vida artística, cultural y social. Para nuestro nuevo género artístico es importante la revolución poética futurista, con las innovaciones visuales en las páginas de las revistas y de los libros, mediante la transformación tipográfica, la ruptura en la composición de la página, una nueva ortografía y el ruidismo y las onomatopeyas incorporadas al texto. Se rompe la página tradicional pasando a una página pictórica, y por tanto transforma el libro en un espacio plástico-poético. Se renueva toda la poética dando paso al letrismo, la poesía concreta, visual, cinética, de acción... *Baionette. Versi libre e parole in libertà* (1915) y *Les mots en liberté futuristas* (1918), de *Marinetti* (1918) y *Depero futurista* de *Depero* (1913-1927), son ejemplos concretos.

*Duchamp*, configura la idea de utilizar el soporte libro como transmisor y vehículo de imágenes y textos, clave para entender la aparición de los libros de artista. Recordemos su concepción multidisciplinar de la obra de arte, los ready-made, (objetos ya realizados encontrados, que por ser elegidos por el artista se convierten en arte), los ensamblajes, los montajes ambientales y sus cajas, (formato que influyó en los movimientos *Fluxus* y *ZAJ*). Su libro *Malheureux* (1919) contenía las instrucciones para ser expuesto a las inclemencias del tiempo y así transformarse, indicando el camino a los libros intervenidos por los artistas. *A bruit secret* (1916), ovillo de cuerda entre chapas de latón, es precursor del libro objeto.



Img.20. DUCHAMP  
*A bruit secret*  
(1916)

La utilización de cajas como alternativa al libro encuadernado es, también, referencia fundamental para el libro de artista. *Caja* (1914), contiene notas manuscritas y dibujos; *Caja verde* (1934), de 300 ejemplares y *Boite-en valise* (1935-1941), son obras clarificadoras de este concepto.



Img.21. DUCHAMP  
*Caja Verde* (1934)

El surrealismo, que viene del subtítulo Drama surrealista de la obra de Apollinaire *Les mamelles de Tiserías*, aportó la escritura automática, el frottage, el objeto surrealista y, como los futuristas, el concepto interdisciplinar de las artes. El cambio en la naturaleza o destino de un objeto constituía un hecho artístico surrealista; por lo tanto el "objeto libro" adquiere un nuevo valor al transformarse en obra de arte en sí mismo. *Marx Erns, Arp, Man Ray, Cornell* y muchos más sitúan algunas de sus obras en la sintonía de lo que serán los libros de artista.

Las vanguardias rusas desde el constructivismo de 1914 a las obras multifuncionales y los diseños gráficos a partir de la revolución del 17, con obras de *El Lissitzky, Rodchenko, Malevich, Popova, Akimov*, son inspiración para los artistas actuales.

Habría que citar, también, las ediciones de los dadaístas; el libro desplegable *La prose du Transsibérien et de la petite Jeane de France* (1913) de *Sonia Delaunay* y las obras de *Kurt Schwitters* y de *Bruno Munari*.

Los diseños de la Bauhaus, escuela de diseño, arte y arquitectura, fundada por *Gropius* en Weimar. La escuela editó los *Bauhausbücher*, a partir de 1925.



El movimiento *Fluxus*, cuestiona el sistema establecido del arte y su comercialización. Sus publicaciones y libros-caja y el sistema de su distribución, facilitaba la difusión de sus planteamientos ideológicos. *Maciunas, Vostell, Filliu, Beuys*, inician, junto con *Ruscha y Roth*, el concepto del libro de artista, influyendo en los artistas en la realización de sus ediciones.



Img.22. GRUPO FLUXUS  
*Flux Year Box 2*. (1967)

Estos son algunos de los diversos antecedentes, más contemporáneos, en los campos de la poesía y de las artes plásticas.

Otra aproximación la tenemos en los denominados libros ilustrados; la unión, en formato libro, de textos literarios y arte visual. Una tradición que se remonta a *El libro de los muertos egipcio*, los *libros del geómetra griego Eudoxo de Cnido* o el *Imagine del romano Terencio Uarón* (con sus 700 retratos) en occidente y los de culturas orientales: persas, chinos, tibetanos...

El libro ilustrado es ante todo literario. Según *Matisse*: "*el ilustrador siempre ejercerá de simple acompañamiento, como un violín en una orquesta*". Por lo tanto, no se puede considerar una obra de arte de un solo artista, diferencia fundamental con los libros de artista. Sin embargo la calidad de las obras realizadas en el siglo XX y su intencionalidad más plástica que en anteriores épocas; con ilustraciones de *Picasso, Chagall, Dubuffet, Dalí, Miró, Tápies*, hacen que estos libros sean joyas bibliográficas, influyendo de gran manera en las obras en formato libro de los artistas plásticos actuales.

Una nueva aproximación proviene de los talleres de obra gráfica. Podemos remontarnos, a los incunables, como *el Apocalipsis* (1498) con xilografías de *Durero*, y a los libros ilustrados mediante grabados de *Cranach*, *Rembrandt* o *Doré*.

Más actualmente las carpetas o libros con obra gráfica y texto literario, como las obras de *José Hernández: Bacanal* (1975) con textos de *Buñuel*, o *Une saison en enfer* (1981) con textos de *Rimbaud*; o también, las carpetas o cajas con serigrafías, grabados o electrografías, con temas determinados, se acercan al concepto de libro de artista, como las ediciones de *Larga Marcha*. Como consecuencia, una parte de los libros de artista actuales son realizados mediante técnicas de impresión artística.

El resultado de todos los antecedentes históricos y las aproximaciones desde la poesía, la plástica o los talleres de obra gráfica, dan como resultado el libro de artista actual.

Su carácter multidisciplinar incorpora en su elaboración, los talleres de encuadernación, la fabricación de papel artesanal, y todo tipo de artes aplicadas y artesanales.

El intento de describir las distintas posibilidades creativas del libro de artista siempre se queda corto. Se utilizan todo tipo de materiales desde el barro a los soportes digitales; todo tipo de formas, desde tablillas vegetales unidas, hasta los propios libros ya editados; todo tipo de técnicas artísticas: pictóricas, de dibujo, fotográficas, textiles, de impresión, collages, troquelados o incisiones... Hay libros participativos, de instrucciones, para construir, efímeros y comestibles... o libros instalación. El libro aporta, además, a los artistas, el factor temporal en la obra, al pasar las páginas en una secuencia deseada (tiempo que también incorporan otros géneros del s. XX: videoarte, performance, cómic, acciones, etc.); el juego participativo del lector, la apreciación sensitiva táctil y olfativa; la economía del soporte y su fácil portabilidad y manejo. Parámetros nuevos que diferencian este género de la pintura, la escultura, el grabado o la poesía visual, pero que puede incorporar todas estas artes para realizar un tipo de obra diferente, de gran diversidad, de gran libertad creativa; en definitiva, un libro de artista.

### 3.5. Diferencia entre los libros de artista y los libros ilustrados

Partimos ya de la oposición entre libro de artista y libro tradicional, pero es importante antes de realizar cualquier clasificación, la diferenciación entre otros dos conceptos que a menudo pueden confundirse, libro ilustrado y libro de artista.

La ilustración entra dentro del producto industrial, el libro que contiene obra literaria acompañado de dibujo o el libro con ilustraciones de obras de arte, forman parte de esos libros tradicionales. Se suele confundir con este nombre por el nivel artístico que contiene, en algunos casos la ilustración supera al texto, pero no por ello llega a ser un libro de artista.

Texto e imagen refuerzan su relación en un intento de acrecentar la sensibilidad plástica del lector. Un texto con ilustraciones supone un enriquecimiento de la edición. La litografía, descubierta en Munich a finales del s. XVIII facilitó la impresión y economizó los costes incrementando así la producción. Al ser diferente de los otros procedimientos de grabado, y ser más compleja, necesitaba de colaboradores para su estampación, pero su rápida evolución hizo que rápidamente se adueñaran del procedimiento los artistas.

Esa relación entre texto e imagen aparece con el concepto de colaboración entre escritor y artista en Francia, en la segunda mitad del siglo XIX, con lo que denominaron "*Livre de Peintre*" o "*Livre d'Artiste*". El concepto *Livre d'Artiste* surgió por la presencia de los pintores y grabadores en el campo de los Libros Ilustrados, los cuales empezaron a sufrir cambios tanto plásticos como conceptuales, y supuso la aparición de este nuevo género.

El historiador *Walter John Strachan*, los definió de la siguiente manera:

*"El Livre d'Artiste, como el término implica, es un libro que contiene ilustraciones llevadas a cabo por el mismo artista —un pintor, un escultor, un grabador original (pintor-grabador) — que utiliza un proceso autográfico para la ejecución de sus diseños, litografías, xilografías, linóleum, calcografías u otro material multimedia".*<sup>8</sup>

*Anne Greet*, en su libro *Apollinaire et le livre de peintre*, propone una definición suplementaria a la de *Strachan* ofreciendo la siguiente distinción:

---

<sup>8</sup> STRACHAN, W. J. *The Artist and the Book in France*. Nueva York, 1969: p. 19.

*"Es esencial distinguir entre el Livre de Peintre, en el que la imagen crea una atmósfera, y el libro ilustrado, en el que la imagen está para acompañar el texto".<sup>9</sup>*

El *Livre d'Artiste* es una creación eminentemente francesa, en la que el propio artista, tanto si es un pintor, escultor o grabador, participa directamente en la producción de su diseño a través de algún proceso autográfico. Por otra parte, el *Livre d'Artiste* surgió como reacción contra la producción masiva de libros y con un objetivo mucho más experimental e innovador, sin limitado a una sola técnica.

De este modo, cuando a partir de los años sesenta del siglo XX algunos artistas, especialmente en Estados Unidos, comenzaron su andadura en una nueva manera de entender el libro como obra de arte, para referirse a estos trabajos se utilizó la expresión inglesa *Artist's Book*, que aun significando lo mismo que *Livre d'Artiste*, el cambio de idioma resultó suficiente para distinguir unos de otros. De hecho, aún hoy, en los países anglosajones siguen utilizando la expresión *Livre d'Artiste* para aquellos libros editados con obra gráfica original de artistas, y *Artist's Book* para aquellas obras de arte que utilizan y exploran la forma libro.

En castellano, se tiende a utilizar el término libro ilustrado para los libros con gráfica original y libro de artista para las ediciones de múltiples democráticos, aunque sigue existiendo cierta indefinición, pues la expresión genérica libro de artista engloba todas las fórmulas posibles, incluyendo al libro ilustrado y a las obras únicas en formato de libro.

Los *libros ilustrados* surgieron como una empresa editorial iniciada por algunos de los más destacados marchantes de arte de finales del siglo XIX en Francia y que tuvo su mayor esplendor en las primeras décadas del siglo XX. Los editores vieron la oportunidad de comercializar ediciones de lujo, con aportaciones de artistas ya bien establecidos o que comenzaban a ser importantes (*Rouault, Picasso, Derain*), combinados con obras literarias clásicas o provenientes de jóvenes y prometedores poetas (*Apollinaire, Verlaine, Jacob.*).

Las ediciones de lujo, en realidad, preceden a la existencia de lo que conocemos como *libro ilustrado*. La industria editorial había desarrollado ediciones de alta bibliofilia destinadas a un mercado sofisticado o de elite, y que ya incluían muchos de los elementos del nuevo género: un formato de gran tamaño, una producción elaborada, una impresión cuidada, delicadas encuadernaciones, textos e imágenes, etc.

---

<sup>9</sup> GREET, A.H. *Apollinaire et le livre de peintre*. Paris, 1977.

Generalmente, los *libros ilustrados* tradicionales presentan una distinción habitual entre el texto y la imagen, normalmente presentados en páginas distintas, en buena medida debido a que los medios de impresión de texto e imágenes eran distintos. Estos tendían a estar excesivamente condicionados especialmente en el formato y los materiales tradicionales: gruesos y sofisticados papeles, tipografía en grandes caracteres, amplios márgenes en blanco, etc. Algunas de estas características siguen presentes en modernas ediciones de libros de artista ilustrados, que combinan cuidadas impresiones tipográficas de los textos, lujosos papeles y obra gráfica original de artistas, ediciones orientadas a la producción de obras de artistas pero sobre todo a garantizar el valor del producto en el mercado.

Sin embargo, desde que en 1900 *Vollard* editase *Parallèlement* del poeta *Verlaine* y el pintor *Bonnard*, importantes obras en el terreno del *libro ilustrado* se han sucedido y han aportado innovaciones significativas al género y al arte en general, especialmente desde que los grandes artistas de las vanguardias se interesaron por este medio.

Una aportación principal de los artistas de vanguardia es que tendieron a alejarse substancialmente de la idea de ilustración tradicional. Las ilustraciones desarrolladas por estos artistas no estaban encaminadas a una mejor comprensión del texto por parte del lector, en ocasiones ni siquiera incluían alusiones directas, sino que a menudo eran interpretaciones sumamente libres que no acompañaban al texto sino que adquirirían un papel tan relevante o incluso más que él. El artista, de este modo, toma un protagonismo mayor que el autor literario, y la obra gráfica que incorpora a la edición está concebida para añadir al texto un nuevo valor estético, crear una atmósfera, una conjunción de elementos, en definitiva, para ofrecer un producto artístico y literario de alta calidad y elevadas cotas estéticas.

El Libro de Artista es, pues, un fenómeno diferente. Si bien mantiene el punto común con el libro ilustrado de ofrecer una obra de arte en formato libro y de un modo múltiple, su planteamiento, forma y significado son substancialmente distintos. El Libro de Artista surge en los primeros años sesenta, aunque tiene destacados precedentes, entre los que se incluyen los libros ilustrados, pero también otro tipo de obras.

Este tipo de libro servido a los artistas como campo de exploración del propio concepto del libro, pero también como un modo de perpetuar y documentar performances y acciones artísticas. También para reflejar viajes y derivas, difundir ideas artísticas, como catálogo de exposición, proponer instrucciones, colecciones, anotaciones, dibujos, y un sinnúmero de posibilidades en un modelo artístico abierto y que aún sigue en proceso de evolución, por lo que deberemos estar atentos a las nuevas dimensiones que pueda adoptar.

### 3.6. Referentes

Diferenciaremos a los referentes en dos bloques, los conceptuales de los formales.

#### 3.6.1. Conceptuales

##### Curtis's Botanical Magazine

*The Botanical Magazine o Flower-Garden Displayed*, es una publicación ilustrada que comenzó a editarse en 1787. Es la revista botánica de más larga duración, aunque se reconoce por el nombre de *Curtis's Botanical Magazine*.

La primera edición, en 1787, fue iniciada por William Curtis, como una revista de ilustraciones botánicas. La publicación familiarizó a sus lectores con plantas ornamentales y exóticas, y se presentó en formato de octavo. Las ilustraciones fueron inicialmente grabadas y coloreadas a mano, tomadas de grabados en cobre y complementadas con el texto. La identificación para un lector, se dio con extensos detalles. Esto fue acompañado por una o dos páginas de texto que describen las propiedades de las plantas, historia, características de crecimiento, y algunos nombres comunes de las especies. Los primeros treinta volúmenes tuvieron una tirada de 3000 ejemplares, que fueron en aumento en los siguientes volúmenes por la gran demanda que tenía.

Algunos de los ilustradores que participaron en la revista fueron Sydenham Edwards o James Sowerby.

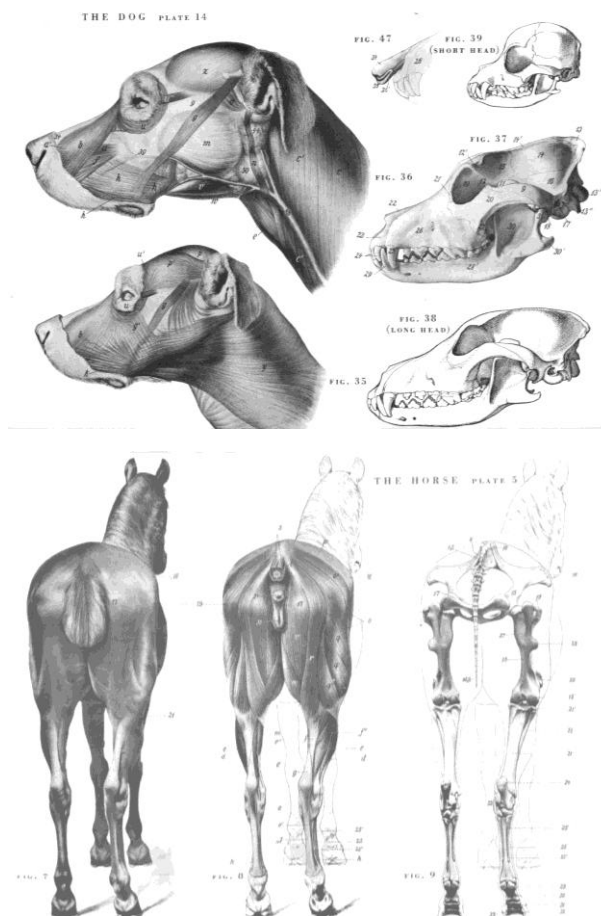


Img.32. Ilustraciones de botánica de la revista *Curtis's Botanical Magazine*

### An Atlas of Animal Anatomy for Artists

La primera publicación de este libro fue en 1949 por W. Ellenberger, H. Baum y H. Dittrich, traducida al habla inglesa en 1901. En este libro podemos observar una gran cantidad de dibujos realistas de animales como caballos, perros, leones, vacas y toros, entre otros. Los animales se muestran en tres formas: vistas completas con decenas de detalles (patas, cabeza, ojos, piernas, etc.), dibujos de la musculatura y de las posiciones e inserciones de cada músculo, y por último dibujos de las estructuras óseas. Las ilustraciones son una recopilación de imágenes de diferentes ilustradores.

En la edición de 1956 además de las ilustraciones de Ellenberger podemos encontrar también las obras de Stubbs, Hercole Straus-Durckheim, George Cuvier y M. Laurillard.



Img.33. Ilustraciones de anatomía animal del libro *An Atlas of Animal Anatomy for Artists*

### 3.6.2. Formales

#### Grupo Fluxus

Este grupo de artistas ha creado obras múltiples e interdisciplinarias, generando una importante cantidad de panfletos, libros, películas, cajas, como ya hemos explicado en el punto de forma, caja. Las obras que nos han servido como referencia para este Trabajo Final de Máster han sido las obras que están relacionadas con el formato caja.

Encontramos una gran variedad de cajas desarrolladas por este grupo, pero las que más han influido en este proyecto son las cajas como contenedor de elementos que poder ir descubriendo a medida que vas manipulando el libro. Algunas de ellas han sido *Fluxus 1* (1964) y *Flux Year Box 2* (1968) realizada por varios artista, entre los que encontramos a *George Maciunas* y *George Brecht*.



Img.34. Fluxus 1 (1964)





Img.35 y 36. Fluxus Year  
Box 2 (1968)





Img.40 y 41 MARCEL DUCHAMP  
*Box in a Valise* (1935-1941)  
Detalle maleta sin desplegar.

## 4. PROCESO DE TRABAJO

### 4.1. Aspectos conceptuales del libro de artista

#### 4.1.1. *Concepto e idea*

Hemos llegado a la parte práctica de este proyecto, como resultado de la investigación teórica previa de diferentes tipologías de libro de artista, las cuales hemos estudiado con minuciosidad para hacer este proyecto. Con esto pretendemos realizar un libro de artista en el que prime la ilustración y tipografía realizada con técnicas de estampación manuales.

Todo esto viene dado por la necesidad de que las enseñanzas de Máster deben concluir con la elaboración y defensa de un Trabajo Fin de Máster, el cual tiene como objetivo la realización de un trabajo original en el que poner en práctica y desarrollar los conocimientos, habilidades y competencias adquiridas por el alumnado durante el periodo de docencia.

Teniendo en cuenta las especialidades que se ofertan, así como la especificidad que presenta el aprendizaje vinculado al ámbito artístico, el citado trabajo podrá responder en su presentación a diversas estrategias discursivas a través de las cuales se pretende eliminar la tradicional dicotomía teoría/práctica con la finalidad de convertir el TFM en un instrumento ajustado a las propias enseñanzas recibidas durante el Máster.

Queda claro que este proyecto solo nos exige la realización de un trabajo original, pero vamos a ir más allá y a título personal, pretendemos que este libro de artista pueda llegar a tener una edición limitada.

#### 4.1.2. *Naming*

Se configura el naming de este Libro de Artista a través de la búsqueda de palabras relacionados con este Trabajo Final de Máster traducidas al latín, como libro, caja, anatomía, animales, plantas, botánica, muerte... hasta llegar a la palabra *Vida* cuya traducción al latín es *Viventium*.

Aunque no nos hemos quedado ahí, ya que la sonoridad de esta palabra no nos parecía la adecuada para este proyecto, por lo que hemos variado el nombre omitiendo la letra *i*, quedando como nombre definitivo *Viventum*, siendo un título con versatilidad y gracias al estar conformado por una sola palabra permanecerá en la mente del lector que manipule este Libro de Artista

Además de por lo antes citado, se ha seleccionado este nombre ya que es un elemento de conexión entre los animales y las plantas, siendo ambos seres vivos.

### **4.1.3. Temática y público al que va dirigido**

La temática elegida para este Libro de Artista ha sido el estudio de la botánica y la anatomía animal desde la mirada del artista. Se pretende realizar ilustraciones propias originales de diferentes tipos de plantas silvestres y cráneos de algunos animales vertebrados, que serán realizadas a través de la fotolitografía.

La estampas estarán compuestas por una o dos ilustraciones, tomando como referente una imagen o de dibujo al natural y las cuales serán nombradas por su nombre científico, en latín, tanto con los animales como con las plantas.

En lo referente al público al que va dirigido, al tratarse de un Libro de Artista de un tema más específico, como lo es la anatomía y la botánica desde la mirada del artista, se dirige a un público más concreto, como podrían ser artistas interesados por los libros de artista y la ilustración, como también gente interesada en la temática que nos concierne este libro. A pesar de tener una temática concreta, este libro de artista puede ser entendido y manejado por cualquier usuario ya que se trata de algo más visual en el que la imagen prima sobre el texto, ya que este es solo aclaratorio para la clasificación de las especies.

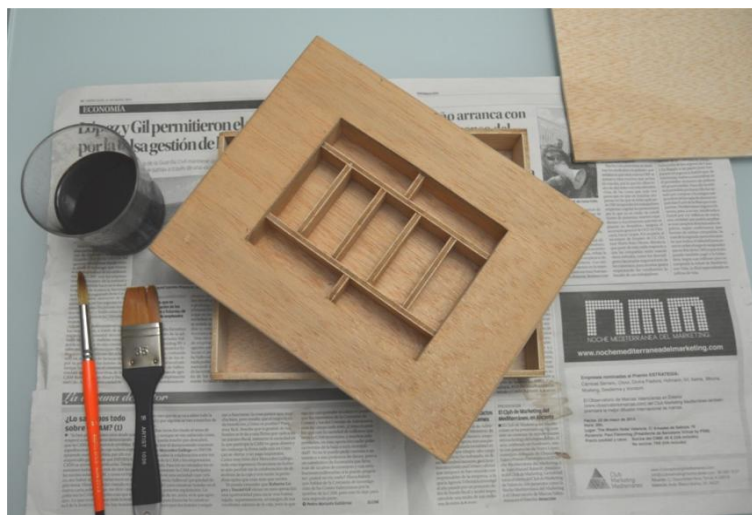
## **4.2. Aspectos formales del Libro de Artista**

### **4.2.1. Forma y contenido**

La forma elegida en la elaboración de este libro de artista es el de Libro-Caja. Se ha utilizado esta forma como contenedor de archivos, en este caso de las estampas realizadas. En cuanto a la estructura elegida para la realización de la caja, nos hemos basado en un modelo estándar de caja con tapa y contenedor, que se abre como si de una caja de zapatos se tratase, aunque con algunas modificaciones como la incorporación de una ventana en la tapa desde la que se puede observar diversos espacios contenedores, distribuidos en forma de cuadrícula, que contendrán cráneos reales de animales y plantas secas, los cuales podremos ver representados en forma de dibujo en las estampas realizadas. La incorporación de estos elementos aporta una mayor plasticidad y juego para el espectador que manipule este Libro-Caja.

El material elegido para la elaboración de esta caja ha sido chapa de madera de 5mm de grosor que se ha cortado y ensamblado mediante cola y finos clavos para una mayor sujeción entre las piezas que conforman la caja. Una vez ensamblada se ha lijado y se ha oscurecido con nogalina, en una proporción de

1gr de nogalina por 200 ml de agua templada, ya que tiene un acabado más homogéneo. Para llegar al color definitivo se le dieron cuatro capas de esta mezcla. Realizamos este proceso de tintado de la madera ya que se le quería dar un aspecto más antiguo, además de conseguir un mejor acabado que si no hubiésemos tratado la madera.



La ventana la hemos cubierto con un cristal de 4mm de espesor a la cual le hemos añadido dos pequeñas bisagras de color oro envejecido como soporte de unión en la parte superior de la ventana y con un tirador en la parte inferior para facilitar la apertura de esta ventana. Estos elementos metálicos se han unido con un pegamento especial para cristal.

Las plantas y cráneos que encontramos dentro de los diferentes espacios contenedores, han sido recogidos en la naturaleza y sometidos a un proceso de secado en el caso de las plantas, colocándolas en un espacio oscuro y boca abajo, en el caso del cráneo limpiarlo bien con agua y jabón con un cepillo y posteriormente sumergirlo en agua oxigenada para acabar de retirar cualquier elemento que haya podido quedar, además este proceso le proporciona un color más blanco tras realizarlo.

En lo referente al contenido podemos encontrar un número total de x estampas, las cuales han sido realizadas mediante la técnica de estampación manual de la litografía, en concreto de la fotolitografía. El proceso que se ha seguido hasta el resultado final ha sido el siguiente:

Como primer paso nos hemos documentado en todo lo referente a la anatomía animal y botánica, utilizando las imágenes elegidas como referente para las ilustraciones. Estas han sido realizadas manualmente con lápiz de grafito sobre papel, las cuales han sido posteriormente escaneadas y tratadas

digitalmente con programas de edición digital como el Photoshop. A partir de estas imágenes digitalizadas, las hemos impreso para la elaboración de los fotolitos necesarios para la técnica de la fotolitografía. Las dimensiones de las ilustraciones definitivas fueron de 21x16cm en vertical u horizontal dependiendo de la ilustración que estuviésemos realizando.

Una vez elaborados estos fotolitos, el proceso a seguir para la obtención de las planchas que estamparemos es el siguiente. Preparamos los fotolitos sobre un papel de acetato con unas dimensiones de 71x60cm, colocado sobre el astralón, que nos marca las delimitaciones de espacio a utilizar en la plancha. Una vez montados los fotolitos, pasaremos a insolar la plancha, que colocaremos en la máquina insoladora, poniendo los fotolitos sobre la plancha de aluminio emulsionada, con las mismas dimensiones que el astralón. Tras el tiempo de insolado necesario, pasamos las planchas al tanque con líquido revelador, para que aparezca la imagen realizada, la cual no tendrás que estar sumergida más de 20". Una vez revelada la plancha la enjuagaremos con abundante agua y tras este proceso tenemos la plancha preparada para su uso.



Una vez con la plancha preparada, utilizaremos la prensa eléctrica de offset de secado manual, ya que es la máquina que se adapta mejor a las necesidades de nuestro trabajo. Sobre la platina de soporte de entintando, colocamos la plancha fijándola bien. Justo al lado encontramos la platina para colocar el papel sujeto mediante pinzas. Las dimensiones del papel son 65x50 cm encajando en la platina a la perfección. Una vez colocada la plancha y el papel es momento de preparar la tinta, en este caso hemos utilizado la tinta Brigal serie bio 4000 de color negro. Para su preparación utilizamos una pequeña cantidad de tinta que sacaremos de la lata y pondremos sobre la mesa de



entintado y a la cual añadiremos carbonato de magnesio, haciendo una mezcla homogénea entre ambos. Una vez mezclado, utilizaremos el rodillo para extender la tinta y entintar este, fijándonos bien de que no exista ningún grumo ni exceso de tinta. Una vez entintado el rodillo pasamos a humedecer la plancha, para que la tinta, al ser grasa, solo entinte las ilustraciones realizadas y no la plancha entera. Este proceso lo repetimos hasta que veamos que está totalmente entintada. Secamos bien la plancha y ya podemos pasar a la estampación. En este tipo de máquina la estampación es automática, teniendo que presionar únicamente el botón de inicio, el cual accionara el rodillo moviéndose hasta la platina de entintado donde se encontrara la plancha entintada de la cual recogerá la tinta y estampará en el papel en su retorno. Si vemos la ilustración no queda con tinta suficiente, repetiremos este proceso y si aun así no funciona volveremos a realizar el entintado de la plancha hasta conseguir el resultado deseado.



Como segundo paso, una vez secas las estampas, se han cortado manualmente cada una de ellas, ya que se buscaba reforzar la idea de lo manual. Se ha rasgado el papel, proporcionándole una rebaba en todos sus laterales.

Como tercer y último paso se ha procedido a estampar el texto, el cual se ha realizado con tipos móviles de plomo fundido. Los tipos utilizados para este proyecto ha sido la Grottesca Radio Fina de la fundición Richard Gans de Madrid con un tamaño de 12 puntos. El proceso de estampación de tipos móviles es costoso ya que debemos componer el texto cogiendo letra a letra, hasta conformar el texto a estampar. Una vez seleccionado el texto, se procede a colocar el texto en el componedor en el que se ordenan las letras y los espacios que han de completar un renglón. Una vez compuesto pasamos a



montar el texto en la rama, un marco metálico, comprobando que todas las letras quedan fijas. Una vez fijadas en la rama pasamos a colocarla en la matriz de la máquina, en este caso hemos utilizado una Minerva. Una vez colocada pasamos a encender la máquina para poder entintar los rodillos. La tinta utilizada en la estampación ha sido la misma que en las ilustraciones, Brigal serie bio 4000 de color negro. Una vez bien entintados los rodillos, la rama colocada en su posición y fijado el papel en el tímpano, procedemos a la estampación accionando una palanca que producirá un desplazamiento, en el tímpano se une a la platina y le aplica una presión que hace que quede grabado en el papel el motivo a imprimir. Haremos este proceso montando los textos pertinentes a cada estampa.



Además de las estampas, en la caja contenedora, encontraremos un colofón impreso en el mismo papel que las estampas pero con un gramaje inferior ya que se ha hecho por impresión digital y el gramaje utilizado era demasiado grueso. En el encontraremos datos como cuando se acabo de imprimir este Libro de Artista hasta de cuantos ejemplares consta la edición.

#### **4.2.2. Resultado final**

Una vez finalizados todos los contenidos del Libro de Artista y su contenedor, hemos logrado conseguir un Libro de Artista de edición limitada, mostrándonos la versatilidad que aporta la tipología de Libro caja en lo referente a la interrelación entre la obra de arte y el espectador, ya que forma parte de la obra cuando la manipula para descubrir todos los elementos que conforman este Libro de Artista.

A continuación se pueden observar una serie de fotografías del Libro de Artista, mostrando tanto el contenido como el contenedor.











## 5. CONCLUSIONES

Hemos llegado a la conclusión que este Trabajo Final de Máster nos ha hecho aprender al mismo tiempo que nos quitado horas de sueño casi sin darnos cuenta. Para nosotros realizar este proyecto, tanto su parte teórica como su parte práctica, ha sido de gran ayuda en cuanto los objetivos que nos marcamos en el inicio de éste, viendo como poco a poco todos y cada uno de ellos han sido alcanzados.

El conjunto de este proyecto nos ha permitido reflexionar acerca del Libro de Artista considerando el trabajo teórico como parte fundamental del mismo y teniendo en cuenta la gran diversidad de tipologías de Libro de Artista que podemos encontrar en el mundo del arte.

Otro gran factor muy útil para el desarrollo de este proyecto ha sido el estudio de referentes realizado y todos los conocimientos adquiridos en cada uno de los puntos tratados en el marco teórico que han sido de forma directa o indirecta, plasmados en cada una de las partes que componen este marco práctico. Hemos tenido muy en cuenta las palabras de Clive Phillpot que han ayudado a hacer posible este TFM.

Si algo hemos aprendido durante el transcurso de este Trabajo Final de Máster, es a valorar tanto nuestros propios recursos y actitudes, como los medios que tenemos a nuestra disposición y la ayuda de las personas que nos rodean ya que tener en cuenta otras opiniones y criterios nos ayudan a enriquecer aun más nuestra obra gráfica.

Sabemos que aún nos queda mucho por delante, si queremos llegar a realizar una edición limitada de este Libro de Artista, pero estamos seguros de que seguiremos avanzando y trazando nuestro camino en el mundo laboral de la obra gráfica original y los Libros de Artista.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

### MONOGRAFÍAS

- CARRIÓN, ULISES, Et al. Libros de Artista/ Artist Books. Madrid: Turner, 2003.
- CASTRO, KACO, Et al. The print factory: el espacio del libro. Pontevedra: dx5, Digitel & Graphic Art Research, 2013.
- DAWBER, MARTIN. El gran libro de la ilustración contemporánea. Barcelona: Parramón, 2009.
- ELLENBERG, W, Et al. An atlas of animal anatomy for artists. New York: Dover, 1956.
- GREET, A.H. Apollinaire et le livre de peintre. Paris, 1977.
- KELLER, C. Et al. El Llibre: Espai de creació. Valencia: UPV, 2008.
- MAFFEI, G. / PICCIAU, M. The Book as a Work of Art. Roma, 2008.
- MARTINEZ DE SOUSA, J. Diccionario de edición, tipografía y artes gráficas, 2001
- MOLINERO AYALA, FRANCISCO. El libro de artista como materialización del pensamiento: LAMP cuaderno sobre el libro. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2009.
- PASTOR CUBILLO, B.R. Et al .Sobre Libros: Reflexiones en torno al libro de artista. España: Sendemá.
- PELTA, RAQUEL. Diseñar hoy. Temas contemporáneos de diseño gráfico, Barcelona, Paidós, 2004.
- PHILLPOT, C. Some Contemporary Artists and their books, Distributed Art Publishers, 1998.
- SMITH, K. Non-Adhesive Binding, Keith Smith Book, 1985.
- STRACHAN, W. J. The Artist and the Book in France. Nueva York, 1969.

## PAGINAS WEB

*Web Moma* [consulta: 2015-07-20]. Disponible en: < [www.moma.org](http://www.moma.org) >

*Web LAMP* El libro de artista como materialización del pensamiento consulta:  
[2015-07-20]. Disponible en: < <http://lamplibrodeartista.blogspot.com.es/> >

*Web Makma* consulta: [2015-07-20]. Disponible en: < <http://www.makma.net/> >

*Web Botanicus* consulta: [2015-06-15]. Disponible en:  
< <http://www.botanicus.org/> >

