

**Estudios sobre
Arte Actual**

**Número 1
Julio de 2013**

EDWARD RUSCHA Y EL LIBRO DE ARTISTA.

EL NACIMIENTO DE UN NUEVO PARADIGMA

SALVADOR HARO GONZÁLEZ

Resumen:

El libro de artista pasa por ser una de las formas fundamentales del arte contemporáneo. Hace cincuenta años, un joven Edward Ruscha realizó lo que más tarde se ha dado en considerar el primer libro de artista contemporáneo, Twentysix Gasoline Stations, inaugurando así un nuevo paradigma en la concepción y materialización del libro como obra de arte. En este texto se repasan algunos de los fundamentos del género y se hace un recorrido a través de las obras de Ruscha que sentaron las bases del libro de artista como múltiple democrático.

Palabras clave: Ruscha, libro de artista, arte contemporáneo.

* * * * *

Los profundos cambios que se habían producido en el pensamiento artístico tuvieron poderosas consecuencias en la mayoría de los movimientos y formas artísticas posteriores a la Segunda Guerra Mundial. El arte de acción, las performances, las instalaciones, el videoarte, son, entre otras, algunas de las nuevas formas artísticas asociadas al nuevo arte. En este contexto, en el que el arte conceptual comenzaba a sentar sus bases, algunos artistas volvieron sus miradas hacia un formato, existente desde hacía siglos, que podía ofrecer un nuevo espacio para la creación artística: el libro.

De este modo el libro de artista, aunque tiene destacados precedentes, surge en los primeros años sesenta y aparece como una alternativa a los mecanismos establecidos en el mercado del arte oficial, intentando escapar al control del sistema de galerías, marchantes, críticos, museos, instituciones, que, sin embargo, no tardaron en incorporar

esta nueva fórmula a sus discursos estéticos. Este género parte de la idea de democratización del arte, elaborando un producto artístico anti-elitista, barato, a menudo autoeditado, que generalmente en sus orígenes no iba ni firmado ni numerado, en un territorio que apostaba por la desmaterialización y conceptualización del hecho artístico. De hecho, la aparición de estas obras tiene que ver con un proceso de abstracción del lenguaje en el que la atención se desviaba hacia la idea y al lenguaje escrito. En efecto, este género se arraiga definitivamente con la eclosión y maduración del arte conceptual y da lugar a la noción del libro como idea que ha caracterizado gran parte de la producción artística en forma de libro de artista, con enormes potencialidades de variaciones tanto tipológicas, como formales, técnicas o de significado. Como Germano Celant señalaba en 1972,

En los sesenta muchos artistas crearon obras usando formas convencionales de comunicación –incluyendo películas, televisión, libros, télex, fotografía, y ordenadores– como una forma de arte filosófico o teórico. [...] [Que] coincidió con una discusión mayor de, y nueva atención hacia, la interpretación de los medios y la identificación con los medios. [...] En este sentido, el libro, junto con otros medios de comunicación, se convirtió en extensión del ojo y de la mente. En los años sesenta el medio del libro contribuyó a un enfoque distante hacia el significado interior y existencial de una obra de arte y a extender lo que entendemos por una obra de arte ¹.

El sustrato material y tecnológico vino dado por el perfeccionamiento y abaratamiento de los medios de impresión que, a principios de los años sesenta, permitían reproducir textos e imágenes a bajo costo, que se continuó con el desarrollo y universalización de las fotocopiadoras. Estos nuevos medios, especialmente el *offset* ², permitieron a los artistas experimentar en el territorio del libro, desligándose de los convencionalismos a los que estaban sujetos sus predecesores, y a establecer nuevos códigos visuales, verbales y gráficos.

Los libros que empezaron a publicarse ofrecían a menudo un aspecto corriente pero, sin embargo, habían sido concebidos como una obra de arte. Ofrecían, en cambio, dos características esenciales para convertirlos en vehículo preferente para la tan deseada y proclamada democratización del arte: eran baratos y transportables ³. Como Joan Lyons ha señalado, “*los libros de artista comienzan a proliferar en los sesenta y setenta en el clima reinante de activismo político y social. Ediciones baratas, disponibles, fueron una manifestación de la desmaterialización del objeto de arte y el nuevo énfasis en el proceso*” ⁴.

Algunos artistas comenzaron a adoptar un compromiso artístico que consistía en considerar el libro una forma a interrogar, no un mero soporte de reproducción. El libro suponía también, para ellos, un vehículo para expresar aspectos del arte que no podían encontrar expresión bajo la forma de obras convencionales.

En algunos casos, los artistas han hecho uso del potencial documental de la forma libro, mientras que en otros han investigado el hecho más sutil y complicado consistente en la capacidad que tiene el libro de ser una forma de expresión sumamente maleable y versátil. [...] Un mero compendio de imágenes, una carpeta de reproducciones, una colección incidental de imágenes, originales o apropiadas, no es siempre un libro de artista, aunque los términos en los que puede sostenerse la distinción son a menudo vagos ⁵.

Como Lucy Lippard ha referido,

El libro de artista es una obra de arte en sí misma, concebida específicamente para la forma libro y a menudo publicada por el artista mismo. Puede ser visual, verbal, o visual/verbal. Con pocas excepciones, todo es una pieza, consistente en una serie de obras o una serie de ideas próximas y/o imágenes -una exposición portátil⁶.

La reproductibilidad era y es un significante ideológico de primer orden para este tipo de trabajos. La obra se desprende de su aura benjaminiana, no existe una exclusividad en su posesión, sino una propiedad compartida. Sin embargo, al mismo tiempo, la obra es accesible al gran público, que además de “*disfrutarla puede poseerla manteniendo de este modo su condición aurática*”⁷. Se inaugura así el concepto del múltiple democrático, un concepto que hunde sus raíces en Duchamp y Man Ray. Lo múltiple contribuye a la eliminación del elemento subjetivo y manual en el arte mediante la multiplicación de los objetos fabricados con materiales modernos y técnicas industriales. Y el sentido de esta multiplicidad tiene como finalidad la democratización del arte. “*No se trata de difundir pseudo-originales, sino, en sentido estricto, de divulgar una idea. No pierde nada al ser multiplicada, al contrario. Su eficacia está directamente en función de su propagación*”⁸.

Anne Moeglin-Delcroix ha señalado el año 1962 como el punto de partida del libro de artista contemporáneo⁹, pues en este año se están realizando o son publicadas cuatro obras fundamentales para el desarrollo del género y que suponen un paradigma en la comprensión del formato libro como espacio para la práctica artística contemporánea. En 1962 Edward Ruscha estaba trabajando en lo que se ha venido a considerar el primer libro de artista: *Twentysix Gasoline Stations*, un pequeño libro de fotografías sin texto, apenas alguna leyenda documental de las imágenes, editado en papel ordinario, que se alejaba substancialmente del libro ilustrado de bibliofilia, pero que fue creado como obra artística. Por otra parte, se acababa de publicar *Dagblegt Bull*, de Dieter Roth, otro de los padres del género, que suponía una crítica a los *mass media* mediante la utilización de su propio lenguaje. Este fue el año, también, de la publicación del artista rumano instalado en Francia, Daniel Spoerri, *Topographie anecdotée du hazard*, trabajo del que se harían sucesivas ediciones con aportaciones de Robert Filliou y de Dieter Roth. Por último, se ha de hacer alusión al trabajo de ese año de Ben Vautier *Moi, Ben je signe*, una serie de folletos sin encuadernar, proyectos, manifiestos, objetos reales tales como etiquetas de vino, cuchillas de afeitar...

De entre estos cuatro hitos mencionados, la obra de Edward Ruscha *Twentysix Gasoline Stations* (1962-1963), ha sido comúnmente aceptada como el primer libro de artista porque refleja claramente el nuevo paradigma: un libro concebido, maquetado y pensado enteramente por un artista, compuesto por una serie de fotografías aparentemente insulsas, impreso industrialmente en *offset*, sobre papel barato, con una encuadernación simple, con una tirada abierta, sin firmar, sin numerar y sin justificar. Una obra de arte cuyo canal de distribución es la librería o el correo, con un precio asequible y para la que no son necesarios ni museos, ni galerías, ni críticos¹⁰.

Se trata de un libro pequeño, de 18 x 14 cm, delgado, impreso en *offset* sobre papel común que contiene reproducciones de veintiséis gasolineras, tal y como el título del mismo adelanta, y como único texto una somera leyenda explicativa de cada

imagen. La comprensión y utilización de la forma libro como forma fundamental de un proceso artístico ha sido lo que ha marcado un antes y un después de este libro. Este hecho, obviamente, no ha sido fruto de un proceso unitario, sino que obedece a toda una tradición e investigación precedente, y a otras paralelas, que han desembocado en este nuevo paradigma.

Todos los libros de Ruscha se caracterizan, según Isabelle Jameson, por tres aspectos, que los distingue del tradicional libro ilustrado: el importante papel concedido a la reproducción fotográfica sobre papel ordinario, la utilización de la forma común del libro y el papel exclusivo del artista a lo largo de la realización del libro. Y en concreto, en relación a *Twentysix Gasoline Stations*, sostiene:

Tenemos aquí un ejemplo de utilización minimalista de la forma del libro, jugando sobre la linealidad y la temporalidad: se deambula horizontalmente en el libro como se haría en una carretera, pasando delante de estas gasolineras. El concepto de obra de arte se encuentra pues personificado en la forma del libro, convirtiéndose éste literalmente en arte ¹¹.

Otro de los elementos significativos es el hecho de que la mayoría de los libros de Ruscha eran baratos, creados para circular rápido y ser abordables para una audiencia que no podría permitirse acceder al arte en los circuitos habituales de las galerías. Por otra parte, desde un punto de vista estético, los libros de Ruscha combinan la literalidad del primer Pop Art californiano con una estética fotográfica bien fundada en nociones minimalistas y secuencias repetitivas. En concreto *Twentysix Gasoline Stations* plantea un acercamiento a la fotografía bastante alejado de aquel paisaje fotográfico, altamente esteticista, que había llevado a la fotografía al status de arte ¹².

Este primer libro es una colección de imágenes cuya función no pasa por realzar un texto, sino que se trata de una obra de arte que utiliza el lugar común de la forma códex del libro. Estas imágenes son una colección de hechos. El objetivo era priorizar el libro, no las imágenes. Es este un libro primariamente visual, conformado por fotos anodinas de gasolineras, reunidas por un artista visual, impresas cuidadosamente pero no de manera impecable, y susceptible de reimprimirse, que puede encontrarse en cualquier librería, o bolsillo, y ser comercializada como cualquier otro libro.



Edward Ruscha. Twentysix Gasoline Stations. 1963

Edward Ruscha nació en Nebraska, en 1937, pero creció en Oklahoma City y se mudó a Los Angeles a los 18 años. Para visitar a sus padres, que lo hacía regularmente, conducía a través de la mítica Route 66. En una de estas visitas a Oklahoma tuvo un *brainstorming* en mitad de la noche para hacer un libro llamado *Twentysix Gasoline Stations*, y según él mismo ha confesado, el título vino primero, antes de las tomas de imágenes, incluso:

Me gusta la palabra gasoline y me gusta la cualidad de twentysix. Si miras el libro, verás que bien funciona la tipografía –dejé todo listo antes de tomar las fotografías. No es que yo tuviera un mensaje importante sobre fotografías o gasolina, o algo de eso –quería meramente algo cohesivo¹³.

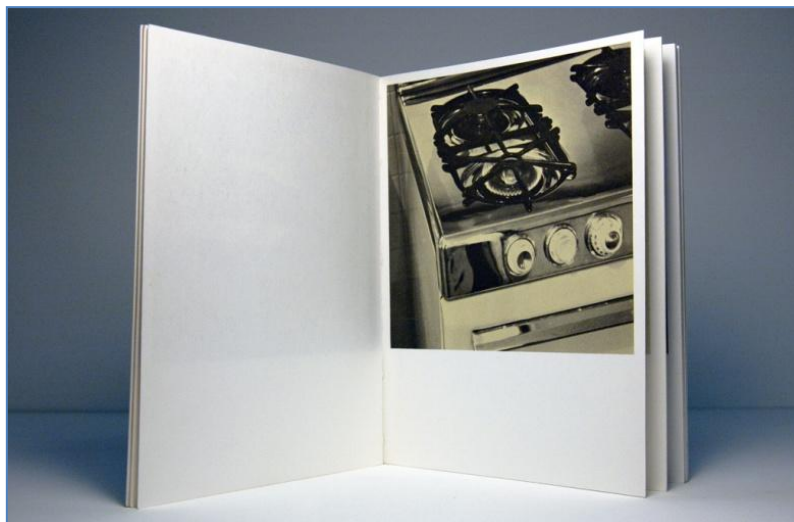
El artista tomó entre 50 y 60 fotografías de gasolineras a lo largo de la Route 66, que luego cribó para ajustarse al número del título. El impresor le ayudó a elegir el formato, que fue fruto del diseño, la estética, pero sobre todo de factores prácticos y económicos. En cuanto a la distribución de las imágenes, estas siguen una secuencia ligeramente irregular. Es decir, si trazamos sobre un mapa de la Route 66 las veintiséis gasolineras, encontraremos que cinco de ellas están impresas fuera de la secuencia geográfica. En 1981, el artista dijo al respecto: “*Para mí no era más que una colección de imágenes y más o menos las puse en su lugar*”¹⁴. El diseño de las páginas es también irregular: hay tres fotografías a toda página, dos páginas enfrentadas que contienen una fotografía cada una de ellas, dos con fotos pequeñas en el lado derecho y un par de variantes más, mientras que la mitad de las gasolineras aparece en formato cuadrado e impresas en la parte superior de la página de la derecha.

El libro fue autoeditado por su autor en 1963, del cual realizó una tirada de 400 ejemplares, numerados pero no firmados. Cuando se hubieron vendido, editó 1.000 más, y en 1969 otros 3.000. Al principio, la acogida del libro fue irregular. Algunas librerías no lo aceptaban. Así, el artista publicó un anuncio en *ArtForum Magazine* (1964). Sobre una imagen del libro sostenido en mano, un texto en negrita: “REJECTED / Oct. 2, 1963 by the / Library of Congress / Washington 25, D.C.”. Abajo, incluía detalles para pedir el libro a National Excelsior, su compañía de autoedición.

Entre 1963 y 1978, Edward Ruscha realizó un total de dieciocho libros (tres de ellos en colaboración) de estructura parecida: sin texto, fotografías en blanco y negro, tiradas largas, sin firmar ni numerar, impresos en offset... Muchos de estos libros contienen en sus títulos alusiones al número de imágenes contenidas (a veces de un modo vago: varios, algunos...)

El segundo libro de Ruscha es *Various Small Fires*, editado en 1964. El libro incluye quince imágenes cuadradas de fuegos, impresas en la parte superior de las páginas de la derecha, todas con un tinte amarillento. Todas, excepto la última, que en lugar de un fuego, documenta un vaso de leche. En realidad, en la página interior de título, aparece el título completo *Various Small Fires and Milk*. El artista nunca ha explicado por qué hizo este libro de pequeños fuegos y leche, aunque sí dijo que “*la leche parecía hacer el libro más interesante y darle cohesión*”. Ruscha creía en el poder del absurdo y la paradoja, pues de modo similar, en otro libro posterior, *Nine Swimming Pools*, aparece también un vaso de bebida roto que rompe la linealidad de la secuencia.

En *Various Small Fires* llama asimismo la atención el hecho de que al final aparezca un elevado número de páginas en blanco, cuestión que se repite e incluso se excede en algunos de sus libros posteriores. En cuanto a la portada, reitera el esquema tipográfico de su primer trabajo, aunque en esta ocasión las letras están impresas en negro y todas del mismo tamaño.



Edward Ruscha. Various Small Fires. 1964

En su tercer libro, *Some Los Angeles Apartments*, de 1965, se repite esta estructura tipográfica de portada, esta vez en color verde. En este libro vuelve al montaje variado de *Twentysix Gasoline Stations*. Como el título indica, el libro incluye fotografías de bloques de apartamentos en Los Ángeles, un total de treinta y cuatro. El esquema netamente visual es común al de sus otras obras.

En 1966 edita uno de sus libros más conocidos y que más influencia han generado en las siguientes generaciones de artistas que han trabajado con libros. Se trata de *The Sunset Strip*, cuyo título completo incluido en la página de título interior es *Every Building on the Sunset Strip*. La edición iba en una caja blanca, sin texto alguno, en cuyo interior se encontraba el libro con cubiertas de Mylar plateado. El interior del libro está encuadernado a modo de acordeón, mediante la unión de nueve fragmentos de papel doblados en veintisiete pasos, con una longitud total de unos ocho metros. Las imágenes que contiene recogen todos los edificios de la calle mencionada en el título en un rango de números, que van del 8024 al 9156, para los pares, y del 8101 al 9145 para los impares. Cada una de las secuencias aparece impresa en una larga fila, arriba y abajo de la página (esta última invertida), de modo que tienen absoluta autonomía. El texto contenido sólo ofrece información de los números de las casas fotografiadas y de las calles transversales que cruzan la calle principal. El reportaje fotográfico de Ruscha se hizo con una cámara motorizada en un camión de reparto, en el tiempo que le tomó conducir los dos o tres kilómetros del recorrido y volver. Sin embargo, recomponer las fotos juntas, el doblado y el pegado de las hojas impresas a mano le ocupó más de nueve meses.



Edward Ruscha. Every Building on the Sunset Strip. 1966



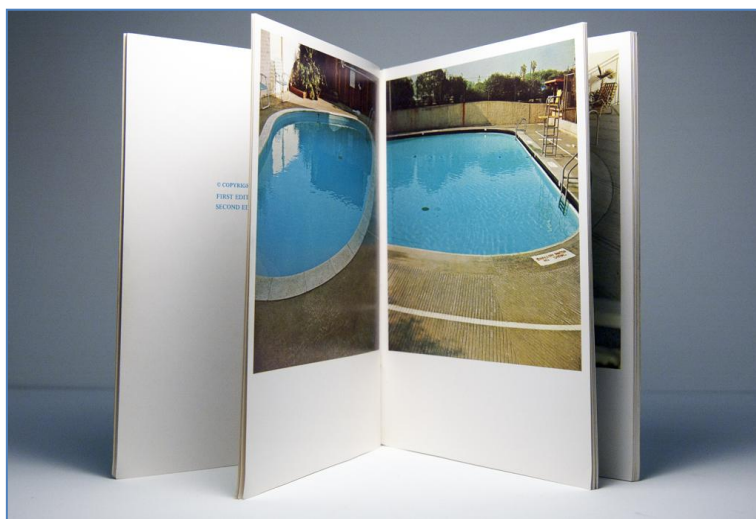
Edward Ruscha sosteniendo Every Building on the Sunset Strip, en 1967

Para su cuarto libro editado en 1967, *Thirtyfour Parking Lots in Los Angeles*, comisionó a un fotógrafo aéreo para tomar imágenes desde el aire de todas las plazas de aparcamiento que viera en el vecindario. En él encontramos más imágenes pareadas que en sus libros más tempranos, más a la manera de un libro de fotografía, aspecto que se ve incrementado por un mayor tamaño de la publicación. Sin embargo, la idea de libro como concepto sigue presente.

En 1967 publicó el primer libro en colaboración, *Royal Road Test*. La lista de autores incluía, además de a Edward Ruscha, a Mason Williams y a Patrick Blackwell. Este libro, al igual que la mayoría de los otros libros colaborativos (como son *Business Cards* y *Crackers*) es formalmente diferente de sus libros en solitario: *Royal Road Test* es más grande y está encuadernado en espiral. El libro narra una historia ilustrada de un mecanógrafo que es arrojado por la ventana de un *buick* de 1963 viajando a 90 millas por hora.

El siguiente libro en solitario de Ruscha fue *Nine Swimming Pools*, editado en 1968. Este es el título de la cubierta, pues, como viene siendo habitual en muchos de sus trabajos, en la hoja interior de título, añade *and a Broken Glass*. Como describe el título,

el artista ofrece imágenes de nueve piscinas, para finalizar con una fotografía de un vaso roto. La mayoría de estas imágenes fueron tomadas en las inmediaciones de Las Vegas.



Edward Ruscha. Nine Swimming Pools. 1968

Llama la atención que este libro contiene sesenta y cuatro páginas, en lugar de las cuarenta y ocho de que constan la mayoría de sus libros precedentes. Pero además contiene menos fotografías: sólo diez, y por primera vez, en color. Con esta proporción, la mayoría de las páginas están en blanco, repartiéndose las imágenes con predominio del color azul de las piscinas de un modo irregular, lo que genera un ritmo de aparición que crea una sensación muy distinta a la de un libro de fotografías al uso.

El mismo año (1968) publicó el libro colaborativo *Business Cards* con el artista Billy Al Bengston. En 1969 hizo sólo un libro colaborativo, *Crackers*, derivado de un relato de Mason Williams, antes de volver a su formato regular en 1970 con dos nuevos libros en solitario, *Babycakes* y *Real State Opportunities*.

Babycakes es similar a los libros previos excepto en la portada y la encuadernación. El título completo es *Babycakes with Weights*, y conecta con el nacimiento del hijo de Ruscha en 1968. La primera imagen del libro es de *Edward Joseph Ruscha V, weighing 15 pounds, 8 ounces*. A esto le siguen veintiuna fotografías de pasteles, con sus respectivos pesos. Las fotos aparecen en la página de la derecha y varían ligeramente en tamaño, haciendo que el libro adquiriera el aire de un álbum familiar. *Real Estate Opportunities* es del mismo año. Su aspecto es muy similar a sus primeros trabajos tanto en el formato, como en el número de páginas, y vuelve a las tres líneas tipográficas en la portada. Se trata de fotografías sobrias, en blanco y negro, la mayoría de ellas impresas en la página derecha. Quizás sea este el último de los libros de Ruscha que conforma el estilo de los primeros volúmenes. Aunque los tres libros en solitario que siguieron en 1971 y 1972 (*A Few Palm Trees*, *Records* y *Colored People*) tienen las mismas dimensiones de la mayoría de los primeros libros, tienen portadas coloreadas, tipos sin serifa en sus títulos, más páginas y contienen imágenes en tiras en las que los objetos principales de las fotografías se han extraído de sus contextos. El otro libro de 1971 es *Dutch Details*, que no se parece a ningún otro libro de Ruscha.

Dutchs Details es un libro de un carácter marcadamente horizontal, con el lomo en la parte superior. La enfática horizontalidad refleja la respuesta de Ruscha al paisaje Holandés. Cada página alargada, salvo una, contiene seis fotografías cuadradas tomadas por el artista en puentes de Holanda. Este libro fue publicado por Octopus Foundation. Aparte de *Babycakes* es el único proyecto de Ruscha no financiado por él mismo.

Records aparece en 1971. Se trata de un libro mucho menos complejo que *Dutch Details*. Cada doble página contiene imágenes de un disco en la derecha y de su portada en la izquierda. El efecto es de cuadrados y círculos pareados. En este volumen no hay más palabras que las contenidas en las portadas de los libros, a diferencia la documentación de palabras en imágenes que hacía en los primeros trabajos.

El último de estos libros fue *Colored People*, publicado en 1972, con el que se cierra una década dedicada a la expresión artística mediante la forma del libro. Salvo por la página del título, es similar a *A Few Palm Trees*, publicado el año anterior. Este último tiene una sólida cubierta negra sin letras, y contiene catorce fotografías de palmeras impresas en tinta negra sobre blanco, y al final dieciséis pliegos en blanco. *Colored People* tiene la portada amarilla con el título y contiene quince fotos en tiras de plantas, fundamentalmente cactus, y no aparece palabra alguna.

El artista dijo en una ocasión que una vez que había ideado un formato para sus libros, sentía que podía simplemente enchufar ideas en su sistema, y opinaba que lo estaba sobre-explotando. De modo que paró de editar libros. Sin embargo, seis años después, en 1978, editó un libro más, *Hard Light*, en colaboración con Lawrence Weiner. Y aunque el artista manifestó en 1985 que ya no hacía libros de artista, recientemente ha realizado alguna obra que, aunque lejos de convertirse en material tan influyente en toda una generación de artistas como lo fueron sus trabajos tempranos, bebe sin embargo de las mismas fuentes, e incluso en algún caso recupera material documental de esa época. El libro *Then and Now* se editó en 2008 y parte de un concepto muy similar a *Sunset Strip*, si bien en este caso la encuadernación sea distinta. En dos dobles franjas se presenta un recorrido fotográfico por las casas a ambos lados de Hollywood boulevard realizado en julio de 1973 y repetido en 2004. Cada pareja de franjas presenta los mismos espacios fotografiados con más de treinta años de diferencia, la más antigua con imágenes en blanco y negro, y la más moderna con fotografías en color. El formato de colección de imágenes es una constante en la obra de Ruscha y en muchos de los artistas que se involucraron con el libro de artista.

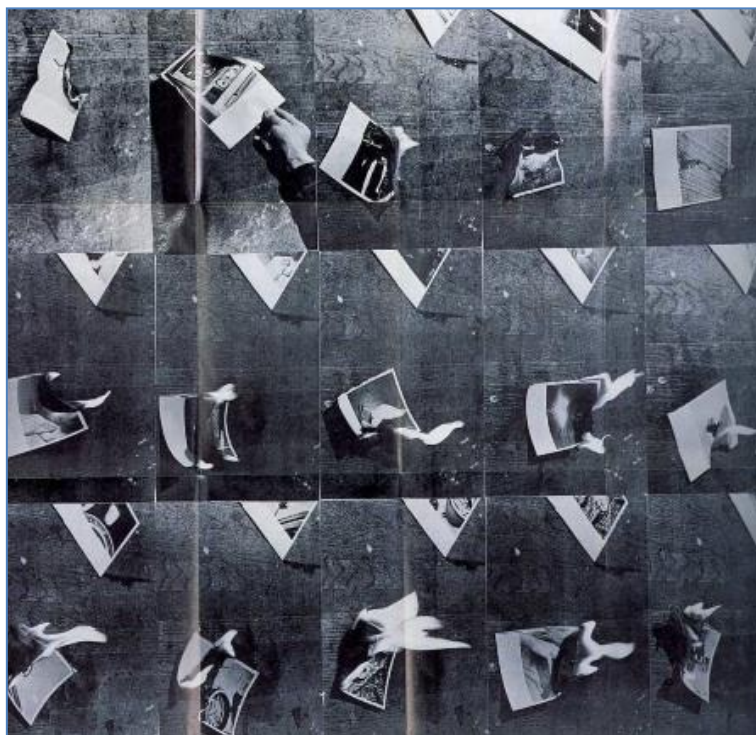
Los libros de Edward Ruscha se venden ahora a altos precios y suelen encontrarse en las colecciones de museos. Han ejercido una importante influencia sobre otros artistas. Algunos de sus contemporáneos siguieron el estilo ruschiano del libro fotográfico, algunos de ellos con referencias directas e incluso, años después, rindiéndole homenaje.

Por ejemplo, el tercer libro del artista Bruce Nauman, realizado en 1969, se llama *Burning Small Fires*, y es un homenaje indirecto al libro *Various Small Fires*. Toma fotografías, *frame a frame*, como documentación del incendio que él provoca de una copia del libro de Ruscha, y con este material construye su propio libro. Años después, en 2003, sirve de inspiración a Jonathan Monk, que toma el libro de Nauman y también lo incendia mientras filma una película en 16 mm. El mismo Monk produjo en

2004 el libro *& Milk: Today is Just a Copy of Yesterday*, en clara alusión a *Various Small Fires and Milk*. En él, el artista parte de una imagen de un vaso que va duplicando, añadiendo cada vez más vasos, al mismo tiempo que se pierde información y el color va cambiando.

De modo similar, en 1971 se publica un pequeño libro titulado *Six Hands and a Cheese Sandwich* con contribuciones de diferentes artistas que rendían homenaje a Ruscha (Joel Fisher, Stephen Bush, John Waters, Tanja Lazetic... y el propio Ruscha).

Jonathan Monk es también el autor del libro *None of the building on Sunset Strip*, publicado en 1998. En clara alusión al libro de Ruscha, Monk fotografió todas las calles conducentes a la importante vía de Los Ángeles. La misma referencia toma Edgar Arceneaux cuando realiza en 2003 el libro *107th Street Watts*, con la misma composición y estructura que *Every Building on the Sunset Strip*. Otro ejemplo de homenaje a Ruscha es el que ofrece Louisa Van Leer, que publica *Fifteen Pornography companies* en 2006, un libro muy similar en cuanto a su aspecto, incluso en la portada tipográfica en tres líneas. O el de Jeffrey Brouws, que en 1992 edita un libro llamado *Twentysix Abandoned Gasoline Stations*, con idéntica tipografía que los de Ruscha, o el recientemente publicado (2010), realizado por Michael Maranda para Parasitic Ventures Press, *Twentysix Gasoline Stations, 2.0*, en el que reconstruye el libro de Ruscha a base únicamente de imágenes tomadas de Internet ¹⁵.



Bruce Nauman. Burning Small Fires. 1969

La importancia de la obra en libros de Ruscha radica en su aportación significativa al género, como prueba el ingente número de reinterpretaciones a las que su trabajo ha dado lugar. Si bien el libro ya había sido investigado por artistas de las

primeras vanguardias, como los futuristas o los constructivistas, a partir del trabajo de Ruscha se consolida el paradigma de una nueva forma de entender el libro como obra de arte contemporáneo. El libro no es un mero soporte reproductor de obras sino una obra en sí mismo que, sin perder sus funciones originales, le otorga a la forma libro un valor añadido, un valor artístico como múltiple democrático. A partir del trabajo de Ruscha y de otros pioneros como Dieter Roth, una legión de artistas se ha interesado por este género y se ha ido paulatinamente configurando como una forma esencial del arte de nuestros días. Como Johanna Drucker ha referido, probablemente se trata de “la forma de arte fundamental del siglo XX”¹⁶.

Notas

1. G. CELANT, *Book as Artwork 1960/1972*. New York, 6 Decades Books, (segunda edición), 2010
2. “*La impresión Offset perfeccionada durante la II Guerra Mundial, por su rapidez y economía brindaron a industria y artistas un medio casi nuevo para explorar, una vez acabada la guerra*”. M. WILSON, “La página como espacio artístico. Desde 1909 hasta el presente”, en *Libros de artistas*. Madrid. Ministerio de Cultura. Dirección general de bellas artes, archivos y bibliotecas, 1982, p. 11
3. J.A. RODRÍGUEZ NÚÑEZ, “Cuando nos enamoramos, comenzamos a imaginar; y cuando comenzamos a imaginar, nos enamoramos”. En *Hojeando... Cuatro décadas de libros y revistas de artista en España*. Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2008, pp. 7-9
4. J. LYONS (ed.). *Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook*. New York, Visual Studies Workshop Press, 1985, p. 7
5. I. JAMESON, *Historia del libro de artista*. <http://www.ediciondearte.info/historia-del-libro-de-artista-isabelle-jameson-traducido-por-jim-lorena/>. (disponible en julio 2012), s/p
6. L.R. LIPPARD, “The Artist's Book Goes Public”, en J. LYONS, ob. cit., p. 45
7. R. GRACIA IPIÑA, “Calendario de producción”. En *Hojeando...*, ob. cit., p. 33
8. A. MOEGLIN-DELCROIX, *Esthétique du livre d'artiste : 1960-1980*. Paris, Jean-Michel Place, Bibliothèque Nationale de France, 1997, p. 122
9. A. MOEGLIN-DELCROIX, “1962 et après. Une autre idée de l'art”, en *Sur le livre d'artiste. Articles et écrits de circonstance (1981-2005)*, Marseille, Le mot et le reste, 2006, pp. 348-362
10. R. GRACIA IPIÑA, ob. cit., p. 31
11. I. JAMESON, ob. cit., s/p
12. J. DRUCKER, *The Century of Artists' Books*. New York, Granary Books, 2007, p. 76
13. Edward Ruscha, citado en C. PHILLPOT, “Sixteen Books and then some”. En *Edward Ruscha : editions, 1959 - 1999 : catalogue raisonné*. Minneapolis, Walker Art Center, 1999, p. 60
14. *Ibídem*
15. Para más información sobre las revisiones de Ruscha realizadas por artistas contemporáneos, véase J. BROUWS, W. BURTON y H. ZSCHIEGNER, *Various Small Books: Referencing Various Small Books* by Ed Ruscha. MIT Press, 2013
16. J. DRUCKER, *Op. Cit.*, p. 1