

AUTORRETRATOS DEL LIBRO DE ARTISTA: LOS CRITERIOS DE EDICIÓN EN LA OBRA DE ROMÁN GIL

Francisco José Guillén Martínez

guillen@um.es

55

SELF-PORTRAITS OF THE ARTISTS' BOOK: EDITORIAL CRITERIA IN THE WORK OF ROMÁN GIL

ABSTRACT: The way in which artists' books are perceived depends, for the most part, on editorial criteria that accept the book as a bibliographical artifact which depends on the conditions of its typographical printing. However, if the book takes on its symbolic meaning, it may lead to the reconsideration of the boundaries of the art-form itself, redefining the relationship between artists and spectators in such a way that a self-portrait of all of those involved can be configured

KEYWORDS: artists' book, self-portrait, art, symbol

RESUMEN: La recepción del libro de artista está mayoritariamente sometida a unos criterios de edición que asumen el libro en tanto un artefacto bibliográfico dependiente de las condiciones de impresión tipográfica. Pero si el libro se abre a su forma simbólica puede proceder a redefinir las fronteras del propio arte con el que pretende volver a pensar las relaciones entre artistas y espectadores, de tal forma que se pueda configurar un autorretrato de todas las partes implicadas.

PALABRAS CLAVE: Libro de artista, autorretrato, arte, símbolo



Introducción

La producción artística de Román Gil (Sevilla 1940) abarca varias disciplinas. Entre las que destaca su pintura, su escultura, sus instalaciones, su intervención en el espacio natural; sus performances; sus espacios arquitectónicos; sus diseños y patentes de muebles; sus partituras y su obra efímera. De toda esta vasta producción, se ha escogido como elemento vertebrador de este artículo la producción artística de este autor, conocida como las *Carpetas de Román*. El grueso de esta producción aquí referida, está constituida por una inconclusa obra de libros de artista que arranca allá por 1973. Esta obra a la que aquí se alude pone de manifiesto una tensión propia de la modalidad del libro de artista por la que evidencia la necesidad de buscar acuerdos en relación a la forma hegemónica del concepto de edición asociado al libro de artista. La obra de Gil saca a flote los problemas que pueden surgir cuando el libro se toma única y exclusivamente como una manifestación ineludible de la representación espacial del habla. En cambio, si se toma el asunto bajo la perspectiva que plantea Gil, la naturaleza temporal del habla tiene la posibilidad de eclosionar a través de los ritos intrínsecos que propicia el disfrute del arte. Como dice Havelock (1994). «el uso lingüístico es la única prueba directa que de los fenómenos mentales puede aducirse» (1994:11). De hecho, este artículo sustenta su argumentación bajo este principio lingüístico de carácter idiomático. Pero no es menos cierto que la singularidad de los libros de artista que realiza Román Gil bebe principalmente de las fuentes de la prehistoria del libro y de la protohistoria de la escritura; en cuyo caso se hace necesario incidir en la importancia del uso que de sus técnicas creativas hace el autor. De nuevo surge aquí el equívoco en torno a este término; confusión que Collins, J., Welchman, J., Chandler, D. & Anfam (1996) matizan de la siguiente manera:

...el papel de la técnica es diferente en unos creadores que en otros. Aunque conocer los materiales de un pintor es saber algo de su técnica, es imposible conocer ésta por completo a partir de un catálogo de instrumentos y medios. El término se refiere también a los procesos manuales y mecánicos de que se sirve el artista para

Román Gil en su estudio montando un libro de artista bajo el principio de Libro/biblioteca. Murcia, marzo de 2015. Foto: Francisco Guillén.



manipular sus materiales, pero, como demostró Duchamp, es imposible olvidar los procesos mentales y la intencionalidad cuando se discuten los métodos de ejecución. Por tanto, para cada artista, hay que establecer la naturaleza de las relaciones entre tres elementos: la materia prima, los procesos manuales y mecánicos y la intencionalidad. (1996:12)

Por ello, en este apartado, hemos tenido en cuenta estos tres elementos que analizaremos en las partes segunda y tercera de este artículo, en el que se trata de dar cuenta de lo que acontece en nuestro objeto de estudio en el cual, como obra de arte y a decir de Schama (2007): «su modo de operar conlleva el procesamiento a través de la retina de diverso tipo de información, pero luego da un cambio repentino y genera una forma alternativa de visión, una forma teatralizada de ver las cosas». (p. 8). Y son pues los materiales sometidos a la intención del artista mediante diferentes procesos los que han de dar cuenta de una forma de editar libros de artista ajena a los relatos del ámbito de la imprenta.

Así pues, cabría decir que la incidencia de la obra de Román Gil en el canon del libro de artista es diversa; puesto que, en primer lugar, se remite a esta modalidad artística desde el ámbito formal que consolida la forma del libro (Panofsky, 2003) para aprehender su naturaleza simbólica. Posteriormente, y tanto como escritor como conocedor del devenir del libro de artista, se decanta por las formas del libro oral (Escolar, 1993); es decir: contempla en la plasticidad de su obra la propia performatividad –que por naturaleza es espacial– de la escritura, decantándose tanto por los valores amanuenses de la escritura –que no su representación formal– como por los registros artesanales de la encuadernación. Todo ello en detrimento, claro está, de las servidumbres librescas para con el mundo de la imprenta. Además, Gil, como estudioso de los lenguajes alfanuméricos, incorpora al libro de artista otro tipo de libros (Fig. 2) que se codificaron en base a otras formas de registrar espacialmente la temporalidad de la lengua hablada como es el caso de los *Quipu* precolombinos (Hyland, 2014) y su lógica combinatoria basada en el hilado y anudamiento de hebras de pelo de camélidos. Si bien es cierto que en Gil su trabajo de cordelería en relación al libro de artista no responde al significado de la lengua sino a su significante, puesto que como hemos dicho y se verá a lo largo de este artículo, su trabajo se alinea bajo la idea del antilibro en el sentido más radical que cabe entender; a saber: la de una estructura de libro basada en su forma simbólica a sabiendas de que renuncia a su complejidad literaria. Por ello, los criterios de edición que Román Gil concita responden a las de un amanuense errático que deposita el *libro interior*¹ –en palabras de Isidoro Valcárcel Medina– en la mirada de un lector que ha de ser forzosamente un espectador primigenio. Se podría decir que el trabajo de Gil ha consistido en hacer un parafraseo, o más bien una galería de retratos al libro de artista en diferentes estadios de su devenir que han tomado la propia apariencia del autorretrato libre de los placeres inmediatos del parecido.

¹ Conversación mantenida con Isidoro Valcárcel Medina y con su editor Ángel Pina. Murcia, 2016.

1. Una mirada sobre el libro de artista: la materia del libro.

Si se tratara de intentar trazar una historia del libro de artista nos encontraríamos con serios problemas, que irían tanto desde la propia secuenciación y catalogación de las producciones artísticas adscritas a esta modalidad artística, como también los relacionados con la propia epistemología del género y sus límites. Las razones de ello pueden ser debidas tanto a la intencionalidad artística con la que se realizan estas producciones como a la tradición en la que se enraízan. Lo paradigmático de todo ello podría resumirse en el nuevo concepto que se le da al libro en función de su materialización y cuya característica general respondería a la figura retórica de lo que se ha convenido en llamar como «antilibro».

Si se acepta la propuesta de considerar en torno al año 1962 como el momento en que se puede considerar el nacimiento del libro de artista (Moeglin-Delcroix, 2006), se podría establecer un frente histórico en torno a esta modalidad artística que factiblemente se puede desglosar en un par de apartados teóricos, en función de las principales características que diferencian la producción europea de la americana; así como también a las cuestiones que afianzan esta disciplina. Pero sobre todo, se podrá llegar a un consenso acerca de sus procesos creativos y a sus aspectos técnicos más relevantes que, a todas luces, constituyen el legado más interesante en lo que a esta modalidad artística se refiere. De esta manera, cabe la posibilidad de superar, de alguna forma, el estancamiento epistemológico que embarga tanto la noción de libro de artista como la precariedad de su historia que, claramente, está sesgada por razones que atañen a cuestiones que devienen de sus servidumbres provenientes del mundo de la edición libresca.

Hay que tener en cuenta que en la década de los años sesenta del pasado siglo, comienza un giro efervescente en torno a los modelos canónicos que el arte venía ofreciendo. Se puede decir que el libro de artista alcanza en esta década la independencia del canon horaciano centrado en el tópicus del *ut pictura poesis* (Adamowicz, 2009:189) que tanto marcó la singladura inicial del maridaje entre imagen y poesía o entre texto e ilustración establecidos desde finales del siglo XIX. Si bien es cierto que surgen estas nuevas producciones como respuesta a una crisis finisecular del arte. Aunque también incide en todo ello el que por entonces ya estaba finalizado el organigrama expositivo de las instituciones artísticas. Esto que parece algo dado, origina un cambio en el debate en torno a qué se considera susceptible de entrar en la historia del arte y qué permanece en su periferia o simplemente se traslada al mundo icónico de las llamadas artes menores.

Evidentemente, aquí hay que añadir un factor extra-artístico que concierne al peso específico que el mercado concede a los productos artísticos y, llegado el caso, a sus modelos de producción. Así pues, parte de esta efervescencia es debida al rechazo que entre los artistas produce el papel mediador del poder económico. El libro de artista es una respuesta a esa situación; y tam-

bién es una forma de acercarse masivamente al público sin necesidad de que el dinero sea un impedimento. Por lo tanto, el punto de partida a mediados del siglo XX en torno al libro de artista como tal, tiene un sesgo político que rebosa de un optimismo carente de autocritica en relación a su carácter elitista del que tanto acusan al arte establecido.

Si el libro de artista tiene su genealogía en Europa; en cambio, la consecuencia más directa de la receptividad de la crítica americana lo que produce es un efecto potenciador en el nuevo continente. A ello hay que añadir un factor de carácter de demografía artística, a saber: el éxodo de artistas de la Costa Este americana hacia California -debido básicamente a cuestiones de supervivencia- hace que el entorno cinematográfico de este territorio marque la narrativa de dicha modalidad, a lo que hay que añadir el toque que le da la épica fílmica del minimalismo conceptual más desprejuiciado del momento. Hay que decir que el libro fundacional de esta época -pero no solo de este lugar- es el *Twentysix Gasoline Stations* (1963)² de Edward Ruscha. Esto es así porque se le ha considerado unánimemente como la primera obra que refleja el nuevo paradigma que representa el libro de artista (Gracia, 2008:31, citado en Haro, 2013:47).

Se había dicho ya que Moeglin-Delcroix (2006) da el pistoletazo de salida de esta disciplina con el libro de Ruscha. Pero recientemente se está debatiendo si no será la obra de Dieter Roth la que debiera abanderar esta nominación, como Haro (2014:6) sostiene:

Edward Ruscha, artista de gran influencia en el género del libro de artista, realizó a lo largo de su carrera 14 libros, ejecutados entre 1963 y 2000. Después se consagró a otros dominios artísticos, tales como la pintura. Para Dieter Roth, en cambio, la dedicación al libro de artista fue la faceta fundamental de su actividad artística. Realizó más de cien libros a lo largo de su carrera y comenzó casi diez años antes que Ruscha. Roth fue el primer artista en hacer de los libros el principal centro de atención de su obra y en comprometerse con el libro como una obra de arte, no como una publicación o un vehículo para la expresión visual o literaria, sino como una forma en sí misma.

Esta inexactitud histórica que con precisión científica corrige Haro es de suma utilidad porque demuestra que el eje vertebrador del arte no puede recaer exclusivamente en los factores nominales del mundo editorial, sino que debe centrarse con mayor precisión en el desarrollo

² Se toma como dato de referencia la fecha de publicación -abril de 1963- y no la de inicio del proyecto.

De hecho, consultando el archivo de Edward Ruscha, (Harry Ransom Center, University of Texas an Austin) se puede comprobar que desde que planifica el proyecto, hasta que hace las fotos y después las revela y selecciona las imágenes que van a formar parte del libro, hay un tiempo y un proceso que es muy útil para captar la «intencionalidad» del artista de la que ya nos hablara Duchamp, y que el autor refleja sabiamente al incluir la fecha de la realización de las fotografías como elemento ponderador del carácter documental de su obra, en la que se busca eludir el mayor rasgo posible de datos subjetivos entendidos éstos como un factor artístico. Este concepto aquí aludido es un ejemplo brillante del valor del libro entendido en tanto «imagen simbólica» que Panofsky acuñara y que aquí se utiliza como elemento vertebrador de este artículo. Esta hipótesis queda demostrada al cotejar las dos ediciones posteriores de este libro de artista -1967 y 1969- aquí referido, en la que se mantienen sendos textos de la portada y de la contraportada como en la primera edición.

expresivo y en la profundización de la epistemología de esta modalidad artística. Así como Haro corrige la historia natural del libro de artista a través de la obra de Dieter Roth, en este artículo se aboga por la aportación de la obra de Román Gil a la redefinición del concepto de libro de artista.

A todo ello hay que añadir el que recientemente también se ha reivindicado el libro del futurista Marinetti *Zang Tumb Tuuum* (1912) como la epifanía del libro de artista (Tonini, 2014); desbancando así a *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1914) –de Stéphane Mallarmé– tal como el de Roth desplaza al de Ruscha. Pero hay que considerar que el debate Marinetti-Mallarmé, interesante desde cualquier punto de vista, establece una genealogía de esta modalidad artística, muy dependiente todavía del texto literario como para darlo netamente como aquella necesaria conjunción de diferentes instancias expresivas que caracteriza al libro de artista. Es decir: lo que define cualquier discusión en torno a la obra de Marinetti y de Mallarmé todavía lleva claramente el sesgo del ámbito filológico unido a los criterios de edición de los textos escritos.

Hay otra excepción que añadir a esta ruta del libro de artista hacia su madurez expresiva. Se trata de una de las variaciones que el Suprematismo de El Lissitzky aportó con su cuento *Historia de dos cuadrados* (1920). Se trata de un ejemplo pionero de cómo construir una historia que, sin dejar de responder a las exigencias de la narrativa literaria, busca un camino alternativo a través del cual cede el protagonismo del esquema literario al orden secuencial de las imágenes, sin que por ello deje de ser un cuento ilustrado. Si se cotejan las ilustraciones de esta obra con la producción de Román Gil, se podrá observar que, aunque en éste hay elementos formales de la plástica de El Lissitzky, en Román Gil se produce una autonomía total de la forma. Su concepto de libro solo atiende a su forma simbólica (Panovsky, 2003), por lo que los criterios de la edición libresco aparecen completamente diluidos. En el caso de la obra de Gil, la única referencia formal a la narrativa literaria ha quedado sucintamente reducida al juego de los títulos de sus obras o a la narratología que el espectador pueda llegar a establecer a través de las formas visuales de las obras de dicho autor.

Así pues, esta discusión en torno al origen del libro de artista que Haro ha redefinido nos resulta importante porque hay razones para pensar que la razón por la que Moeglin-Delcroix entrona a Ruscha en detrimento de Roth podría deberse a que utiliza el «democratic multiple» [Druker, 1996:195] como grito de guerra –priorizando los criterios de edición e impresión libresco sobre los propiamente plásticos– en detrimento de la carrera de fondo que a lo largo de varias décadas llevó Roth. Porque si se aplica sucintamente su propia tesis en tanto «un libro que es por sí mismo una obra y no un medio de difusión de una obra» (Moeglin-Delcroix, 1997, p. 51), queda más claro que la autoridad sobre la madurez del libro de artista recaiga sobre Dieter Roth antes que sobre ningún otro artista.

Debido al calado de tal afirmación y a la dificultad que supondría mover el calendario genealógico del libro de artista, se abre aquí un pequeño paréntesis en este decurso para proponer y mantener el citado hito seminal de *Twenty-six gasolines stations* de 1963. Ahora bien, insertándolo en la variable del concepto pictórico de autorretrato que aquí se propone, en tanto que elige una nueva epifanía a través de las formas tradicionales de la edición de libros. Es decir: se tomaría a Ruscha como el primer autorretratista que interpreta el género del retrato como un estándar de inmersión en la modalidad del libro de artista.

Para ello, se va a contextualizar su propia producción gráfica y pictórica coetáneas a su celeberrimo libro³. Puestos en esta tesitura, se puede llegar a descubrir a un Ruscha que toma como ejemplos artísticos a los elementos plásticos de su arquetipo conceptual que es *Twenty-six gasolines stations*. Así, genera un proceso que lo convierte en todo un sistema de citas. A través de ellas es cómo desvela su trabajo en progresión, más allá del artista conceptual que se hace fotógrafo y editor en tanto actitud velada ante la cadencia subjetiva que se le venía atribuyendo a los procedimientos artísticos de naturaleza pictórica o escultórica. En éste y en los siguientes trece libros de artista que publica, sigue la línea narrativa conceptual de su libro pionero. Todos ellos hunden sus raíces en el legado que el suprematismo de Malevich dejó en Ruscha, consistente en asumir la tradición occidental de representar directamente la experiencia del mundo (Schjeldahl, 2011) y que Ruscha (2002:65) define con esa ambigua sensación que es «a kind of a Huh» y que Sharp (1973) supo audazmente inquirir. En efecto, para cualquiera de nosotros, el significado que encierra la exclamación «huh» indica la sorpresa agradable que se siente visceralmente cuando se percibe –como en este caso– que se ha acertado plenamente a la hora de reflejar lo que se pretendía expresar.

De este modo, si anteriormente se ha incidido en el archivo de Ruscha para comprender el proceso cognitivo y creativo que le llevó a la conceptualización de *Twenty-six gasolines stations*, ahora se va a poner el foco en sus dibujos y pinturas, la mayoría de ellos desconocidos (Wright, 2005), llevados a cabo en esa época. La intención es la de otear los mundos paralelos a este mítico libro, aunque con ello se pueda acabar por descubrir (Turvey, 2014:9) a un Ruscha inveterado, prolijo «draftsman». Al igual que Morandi reinventa el género del paisaje a través del género del bodegón (Husvedt, 2007). En Ruscha hemos visto el origen de la madurez de la disciplina del libro de artista a partir de la reinterpretación que hace del género del retrato partiendo del género del paisaje. No en vano el ha visto sus libros como una extensión de sus pinturas, especialmente en aquellos cuadros en los que flota una palabra, que «podría ser justamente el título de un libro» (Vogel, 2013), como el propio artista dice.

—

³ Ruscha ha editado catorce libros de artista entre 1963 y 2000. La mayoría de ellos con una extensión de 48 páginas, la cantidad mínima que la Unesco tiene en cuenta para considerar una edición como un libro.

Así pues, si contextualizamos los doce libros de artistas que Edward Ruscha ha producido en toda su producción artística, observamos que todos ellos le han servido para desarrollar una prolífica carrera pictórica y dibujística en la que la principal fuente de creación son precisamente no solo las imágenes incluidas en esos libros de artista, sino que los propios libros en sí mismos pasan a ser el sujeto pictórico de sus cuadros.

Probablemente, la razón por la cual esta modalidad artística consigue ampliar los límites del arte no se deba solamente a que «el libro de artista rompe definitivamente con el concepto tradicional de libro ilustrado, basado fundamentalmente en la combinación de texto e imagen que escritores y pintores venían realizando desde la mitad del siglo XIX» (Marata, 2010). Seguramente, la razón más recóndita por la que este fenómeno adquiere carta de naturaleza tenga algo que ver con que en el origen de esta disciplina artística entra en juego una práctica que determina radicalmente la posibilidad de que ésta se pueda consolidar: aquí se está haciendo referencia tanto a las formas en que se producen como a los mecanismos que se utilizan para la distribución de los libros y las publicaciones relacionadas con el arte (Dupeyrat, 2013).

Estos modelos de edición y de distribución acarrearán parejamente un desplazamiento de la función del catálogo así como del lugar de la propia obra de arte en cuanto objeto de exhibición. De hecho, en la historia de la modalidad que aquí se viene analizando, no es tan importante la secuencia de autores o de obras como las ideas que surgen y las aportaciones conceptuales que se retoman del pasado. Realmente el caso del libro de artista es el de un paradigma surgido en relación a un debate que busca una continuidad plástica al agotamiento de los mecanismos que certifican la categorización de lo que se considera una obra de arte y su modo de llegar al público.

Un ejemplo diáfano de este argumento lo constituyen las aportaciones de artistas que sin dedicarse a realizar intencionadamente libros de artista, con su quehacer modifican la puesta en escena del texto en la sala de exposiciones. Esto atañe directamente a esa primera generación de artista americanos educados en ambientes universitarios. De esta manera, es como se salta del ámbito restrictivo del arte al de la cultura (Moeglin-Delcroix, 2006). Es el propio artista no solo el que produce su obra sino el que reflexiona acerca de la misma. Así, es como empieza a relacionarse con modelos y teorías lingüísticas que también pasan a ser modelos académicamente plásticos. El propio idioma, su lenguaje y su gramática entran en la progresión de la historia del arte (Greenberg, 2002) formando parte de su cadena productiva de manera exponencial en la categoría del libro de artista. Es en este proceso en el que el artista, tras haber conseguido representar la realidad ópticamente, va depurando las respectivas disciplinas de todo lo extra-artístico hasta llegar a eliminar la representación y abordar como referente su única presencia⁴.

⁴ Más bien se trata de autores que han mirado la realidad con todas las herramientas de su tiempo. Porque como sujetos, «somos, si se quiere, los ojos con los que la realidad se mira a sí misma» (Muñoz, 2006:246)

Todo ello culmina en la apropiación de las técnicas de la edición libresco, con el consiguiente relato erudito que la práctica de las normas de citación traen aparejado a los sistemas de verificación de las evidencias científicas.

Hay dos artistas que intervienen en este debate y que tangencialmente influyen en el decurso de la conformación del libro de artista: Joseph Kosuth y Sol Le Witt. El primero conecta la capacidad que tiene el arte para reiterarse aún cuando su historia se dé por finalizada (Kosuth, 1973). El segundo lo hace no por los centenares de sus publicaciones sino por ser cofundador en 1976 de *Printed Matter*, la distribuidora de libros de artista, que a día de hoy sigue activa y que junto a la apertura del *Franklin Furnace* por Martha Wilson como archivo y como espacio expositivo ha sido uno de los motores que han expandido la pintura, la escultura y la fotografía hacia los soportes del libro.

A todo esto, hay que añadir un nuevo vórtice sobre el que pivota toda esta densa producción de obras adscritas a la tipología del libro, que es el que queda conformado por la comunidad alternativa de artistas. Su importancia radica en hacer de la autoedición una práctica cotidiana que modificará las relaciones del artista con la galería y con el propio público, surgiendo de este hábito nuevas estrategias artísticas basadas en la apropiación de los materiales asociados a las reivindicaciones sociales y políticas de los movimientos activistas americanos de los años sesenta y setenta del siglo XX (Popper, 1989).

Este caladero de ideas que surgió en Estados Unidos, permitió recuperar para el libro como obra de arte muchos de los avatares artísticos de las vanguardias europeas, especialmente el desplazamiento pictórico que Duchamp hace en su *Caja verde* de 1934 (Krauss, 1977). Otra de las posibilidades que se abre en este contexto es el aprovechamiento sinestésico de la notación musical aportado por Jonh Cage (Sontag, 2014) y que en Europa tan bien se consigue plasmar a través de una peculiar estética del silencio, posiblemente por esa herida abierta por la guerra, que creó entre los artistas la necesidad de seguir haciendo arte sin querer hablar de lo que estaban haciendo.

El modelo europeo no distó mucho del americano. De entre los autores literarios que se mudan a la escena del arte plástico para enmarcar sus proyectos destaca Ulises Carrión y su marcado interés en diferentes aspectos surgidos con esta nueva disciplina; siendo capaz de reparar en las condiciones expresivas del propio soporte. Como él mismo aviva el debate en torno al lugar del libro de artista, su peso específico dentro del ámbito de la reflexión acerca de esta disciplina es incuestionable; aunque probablemente, sea un autor que no llega a abandonar la hegemonía de lo literario en relación al libro; o más bien se podría decir que es un autor que sacraliza un arte plástico que se justifica en cuanto consolida las normas gráficas de las ediciones impresas.

Otro autor que abre caminos a la formalización de propuestas en lo que atañe al arte en general y muy con-

cretamente al mundo de la edición y del libro es Marcel Broodthaers. Sin dejar totalmente el ámbito literario, su trabajo supone la madurez literaria de algunas de las propuestas de las primeras vanguardias. A ello se añade su capacidad de desarrollar espacialmente cuestiones reflexivas en torno al arte. A todo ello, hay que sumar el enriquecimiento con cuestiones en torno a lo cinético y lo teatral que Broodthaers aporta a la modalidad del libro de artista (Lupión, 2002).

De él también sorprende su agudeza plástica, pese a venir del mundo literario, algo que a veces se echa en falta entre los propios artistas de este lado de la creación. De este artista sí que se puede decir que va un paso más allá que Carrión, llegando a interpretar profusamente el carácter simbólico del libro que se viene defendiendo en este artículo, «privilegiando el libro en su campo de creación» (Blouin, 2001, p. 63). Aunque lo correcto sería decir que Carrión –en cuanto literato– hace una introspección de carácter reflexivo donde Broodthaers había establecido un hito de orden creativo.

Durante este mismo periodo, hay un grupo de artistas ingleses congregados en torno a la revista *Art & Language*. Su principal característica es la reflexión acerca de cuestiones concernientes al mundo del arte. Su influencia en el arte conceptual es muy valiosa e indirectamente, su sesgo intelectual perfiló muchos de los asuntos que se materializaron en los libros de artista de la época y en periodos posteriores. En general, destaca la austeridad de sus ediciones y su incidencia en todos aquellos autores que tomaron el libro de artista como un recurso expresivo en torno al arte tenido en cuenta en tanto una forma de pensamiento. De aquí surge el uso de la carpeta archivador, como clara manifestación de los intereses conceptuales y taxonómicos de esta nueva disciplina. Este es el origen de los soportes del autor de referencia de este artículo, Román Gil; soporte archivístico que alcanzó su carta de naturaleza institucional en el propio catálogo de la *Documenta V* de Kassel, y que tan profusamente ha venido utilizando también Dieter Roth.

El rostro del libro de artista de los años ochenta y noventa, en cambio, queda claramente marcado por la institucionalización y la autoridad académica como elementos que conforman las nuevas aportaciones metodológicas en torno a esta modalidad. Si durante las anteriores décadas el libro de artista destacó por una filosofía transgresora que jugó a crear una «confusión entre el objeto cotidiano y el objeto de arte» (Blouin, 2001:94), el cambio de escenario a partir de los años ochenta supuso la proliferación de casi todas las variables tipológicas de esta disciplina. A partir de entonces, el libro de artista tiene que empezar a convivir con su secularización; con su inclusión en las colecciones de arte; con el nacimiento de bibliotecas especializadas en el tema y también con su propia consagración mediática.

Todo ello, ha contribuido a esta cartografía compleja que se erige en torno al libro de artista y a la propia interpretación de la modalidad que se instaura en relación a dicho fenómeno. Este mapa se articula en dos maneras

de afrontar el ingente material que ha surgido en estos años y que básicamente responde a criterios cronológicos o a criterios conceptuales basados en la más pura taxonomía formal. Las consecuencias más inmediatas de ambos criterios han dado lugar a distintas tentativas de establecer una metodología crítica aplicable al libro de artista (Le Men, 1979; Hubert, 1988; Jensen, 1991) y a las formas en las que se manifiestan sus términos de edición. En cualquier caso, y casi como un endemismo, la vertiente metodológica de mayor arraigo tiene una clara raíz metafórica, quizá porque el binomio escritor/artista no ha llegado a diluirse completamente; o tal vez porque la propia idiosincrasia del arte tiende a manifestarse metafóricamente con una mayor evidencia tanto en los paradigmas plásticos como en los literarios.

Los criterios cronológicos, en cambio, oscilan en un vaivén que tan pronto recogen los valores tipográficos sembrados por las primeras vanguardias, como se insertan en la sagaz propuesta duchampiana por la cual el artista redefine las fronteras del arte. A su vez y conforme transcurre el tiempo, todo ello acaba pasado por el tamiz de la contracultura y sus valores alternativos, que terminan bifurcándose entre las apuestas más radicalmente conceptuales: aquellas que entienden el arte como una proposición a caballo entre la lectura y el pensamiento, o entre las posturas artísticas que ven en el arte una equivalencia con la vida y cuya inmediata consecuencia se traduce en ideas que plantean el vivir como una forma de cambiar el mundo (Morgan, 1992). Se entiende aquí que el correlato del vivir se manifiesta a través de las formas impersonales y seriadas de la edición libresco.

Por ello, y a manera de colofón en todo lo relacionado con el itinerario vital del libro de artista, se puede concluir que su singladura se caracteriza por no responder en absoluto a todos aquellos criterios teóricos que a lo largo de estas cuatro últimas décadas han tratado de aquilatarlo. Su vigorosidad y la capacidad experimental de los artistas que se han asomado a esta disciplina han convertido este dominio en un encuentro en el que como Moeglin-Delcroix (1997:10) afirma: «el sentido del libro es el libro en su totalidad, no lo que contiene. En este caso solamente, el libro no tiene un sentido, él es su sentido; no tiene una forma, él es una forma». Si el libro de artista existe quizá sea debido a que es una forma plástica que ha estado mucho tiempo sin llegar a configurarse por cuestiones de madurez del propio arte.

En todo este recorrido, sigue latiendo la posibilidad de plantear una duda metodológica que por su extensión queda aquí anotada con la intención de reabrir posteriormente el debate en torno a la fundamentación del libro de artista. Esta cuestión atañe a esa razón anteriormente referida al binomio formado por los aspectos subjetivos que emanan de la creatividad del artista frente a la realidad en tanto algo objetivo o independiente de una subjetividad. Aquí se plantea una pregunta referente a esta correlación de fuerzas en la que nos interrogamos acerca del peso de la creación *noética* sobre la creación *poiética* a la hora del desarrollo de la disciplina del libro de artista. Cabe pensar que si la primera es

aquel tipo de creación que da a conocer el fruto de su labor a través de pensamientos de índole intelectual cuya razón de ser es la búsqueda de la verdad, puede darse el caso que el soporte en el cual se representan dichas creaciones *noéticas* se convierta en un poderoso polo de atracción para las creaciones *poiéticas*, que son aquellas que dan expresión a los contenidos artísticos⁵. Si este debate se abriese, se podría plantear la posibilidad de analizar la génesis del libro de artista bajo la perspectiva del libro entendido como forma simbólica, donde cabría consensuar una reorganización en torno a las ideas que han surgido como pensamiento al albor de esta modalidad artística.

Si este debate es necesario es por la impresión que con frecuencia se obtiene al estudiar la historia del libro de artista. En efecto, el retrogusto que queda es que el libro de artista ha venido a periclitar el arte tal y como venía hasta entonces manifestándose. Pero, qué duda cabe, el libro de artista ha venido para quedarse, aunque su estancia en el decurso del arte supone una aportación que lo ha enriquecido todo y se ha convertido incluso en un tema artístico, como es el caso de la trayectoria pictórica y dibujística de Edward Ruscha, el indiscutible padre del libro de artista tal y como hoy se entiende este término. Solo por él y por dar a conocer la obra completa de este autor y cómo ésta interactúa con el libro de artista, merecería la pena reabrir este debate.

2. El encaje de la obra de Román Gil en la tradición del libro de artista.



Román Gil (1973). Silabario de la secuoya, título nº 2042 -a petición del artista-. 150 cm. de cordón de algodón cosido con hilo de algodón.

Bajo este prisma, se busca reflexionar acerca de las aportaciones netas que la obra de Román Gil realiza al canon del libro de artista. Se ha podido constatar tanto en el ámbito crítico francófono (Moeglin-Delcroix, 2006),

⁵ Somos conscientes que tanto la creación noiética como la poiética dan cuenta de la realidad. El interés ante esta cuestión radica en conocer en qué momento y cómo se solapan los préstamos de una y otra en la carga simbólica que emana del libro.

como en el anglosajón (Phillpot, 2013), un discurso fluido y constante desde hace cuatro décadas acerca de la estética del libro de artista. En este diálogo, hay casi tantas definiciones del libro de artista como teóricos dedicados a su estudio. Efectivamente, solo en relación a su origen, Moeglin-Delcroix afirma (2011:18): «hay dos maneras de considerar la historia, según la cronología y según el sentido». Si se atiende a la cronología, se pueden identificar diferentes publicaciones aisladas que corresponden a la definición de libro de artista, teniendo en cuenta que fueron publicadas antes de los años sesenta. Ahora bien, bajo el punto de vista del sentido, solamente bajo esta década se ha construido el concepto de la categoría de «libro de artista». Para ello, se establece una taxonomía en donde se hace una distinción entre los catálogos y los libros de arte en razón de que no tratan de arte, sino que son arte en sí mismos.

Es también en este ámbito galo donde se estableció por primera vez una discusión agitada para diferenciar los libros de artista de los libros de bibliofilia, como Brogowski (2010:26) afirma:

En el libro de bibliofilia, es la cultura tradicional que busca enriquecerse haciendo llamar en particular a artistas plásticos [...] justamente al contrario de la tendencia inversa que se manifiesta en el fenómeno del libro de artista, que representa tentativas de introducir en el arte ciertos modos de funcionamiento o ciertos modelos de comportamiento artístico y/o estéticos inspirados en la cultura y en la práctica del libro.

En tanto fenómeno artístico, el libro de artista es contemplado en el ambiente francés a partir de los años sesenta. Uno de los primeros libros que catalogan como tal es la *Topographie anecdotée du hasard* de Daniel Spoerri, donde el autor hace un pequeño inventario de objetos de su universo creativo del cual ha hecho un repertorio que exhibe sobre la mesa de un hotel. En definitiva, esta pequeña descripción de este libro fundacional (Spoerri, 1998), es un comentario para ilustrar el interés de los cenáculos galos por la búsqueda de soluciones alternativas a la crisis del arte que en ese momento se estaba viviendo. Estamos en una época en la que confluyen una serie de circunstancias que permiten la madurez de planteamientos en torno a la modalidad del libro de artista, como es el caso de la valoración del dramatismo del teatro del absurdo, que había sabido dar carta de naturaleza con bastante realismo a los métodos en que los dadaístas confrontaban los objetos. La característica predominante en este ambiente pues, es la de mostrar el libro de artista en tanto un espacio alternativo.

En este caso, el quehacer de Spoerri a través de sus «cuadros-trampa» concuerda con la actividad sinestésica de Román Gil. En el caso del artista rumano-helvético, parte de la pedagogía objetual del ensamblaje para explotar una veta realista de los principios acumulativos derivados del fenómeno surrealista y dadaísta del azar; ante lo que no hay que negar un previo avance del informalismo y de la pintura matérica europea, claramente preocupada esta última por la deriva de la *estética del material* (Marchán, 1986:167-168), cuya síntesis entre objetos usuales y materiales amorfos, elevó a un estatus

de obra de arte la pobreza física de una realidad que ignoraba la potencia de su expresividad. El gesto electivo y el momento expositivo fueron los dos elementos cruciales que posibilitaron este momento semántico del objeto como hecho artístico. Esta concepción del libro de artista es la que abrió las puertas a un concepto de libro de artista desvinculado de las nociones de edición asociadas a la imprenta.

Aquí se encuentra el punto de inflexión por el cual se puede hablar por primera vez del libro de artista como una auténtica modalidad artística. Esto es debido en gran medida a la fructificación del trabajo en la sombra que se venía haciendo desde que el *collage* y el *ready-made* consiguen identificar «los niveles de la representación y lo representado» (Marchán, 1986). Algo que no supuso un mero cambio en la morfología artística, sino que fragmentó todo indicio de continuidad con el canon ilusionista de la representación. Es esta situación la que hace madurar toda esa retórica de los libros hechos por los artistas de las primeras vanguardias y sus demostraciones «antiarte». Frente a ello, la escena francesa posibilita por primera vez una concatenación incipiente de factores que hacen que el binomio pintura/escultura/grabado y literatura se abra a una incipiente modalidad artística en la que los tradicionales niveles icónicos del arte y la literatura den paso a un nuevo orden creativo: la forma simbólica del libro será entonces la cuna que verá materializada una alternativa posible entre las relaciones asociativas de los objetos artísticos y literarios entre sí; y que, a su vez, dará lugar a una forma genuina de relacionar el arte con su contexto interno y externo, ajeno ya tanto a las prácticas literarias como a las expectativas plásticas.

A todo esto, conviene recordar que en Inglaterra, Estados Unidos y Canadá surge una preocupación muy concreta por los problemas asociados a la estructura del libro, y aunque la referencia sigue siendo la cultura de los años sesenta, pronto ligan la emergencia de esta modalidad a la cultura de masas y al arte contemporáneo. Se puede afirmar que es en ese ámbito donde se ha constatado una mayor sensibilidad hacia las posibilidades que pueda aportar el espacio físico del libro. Estaríamos ante el arte del libro, entendido éste arte como el uso del libro en tanto un medio artístico de expresión *per se*. Phillpot (2013:66) dice al respecto:

[...] propicia un medio apropiado para la teórica y para el arte político, con frecuencia en la relación que se establece entre palabras y texto, pero sin olvidar que ello se debe a las posibilidades narrativas inherentes a la forma del libro. El vídeo y el cine tienen también un poder mediático sobre el arte político, pero mientras éstos tienen sus propias ventajas, conviene no olvidar la capacidad que tiene el libro para envolver argumentos y hechos, en el sentido convencional de la expresión.

En cambio, la receptividad general en este lado del Atlántico ha dado con una serie de preocupaciones en torno a todo lo que supone el redescubrimiento del libro y las nuevas formas de expandir el arte y las relaciones con los espacios de exhibición. Phillpot (2013) constata la nueva línea de problemas, que ahora incide menos

en los relativos a las cuestiones curatoriales y al orden interno de las galerías de arte, y se centran más en los asuntos relativos a la edición e impresión. Si por una parte el artista se libera del vasallaje del galerista; por la otra, es el propio galerista el que a su vez suele correr en múltiples ocasiones con la financiación de muchos de los libros de artista. Probablemente, aquí está la idea que nutre uno de los debates de esta zona y que plantea que el libro de artista sea parte del problema. Aparte de algunos textos artísticos concretos, el número de libros de artista que puedan de una manera efectiva trascender el estatus de documentación o de reproducción o de trabajo preexistente es verdaderamente pequeño. Se percibe en estos posicionamientos un paralelismo con los debates artísticos en torno a la crisis de la pintura en relación a sus formatos y que aquí se plantea «lograr una síntesis entre arte y la forma del libro» (Phillpot, 2013:136).

Por otra parte, y en relación a la inserción de la obra de Román Gil en la genealogía del libro de artista, se puede constatar que esta obra, está dotada de una singularidad tan específica que se hace necesaria una revisión de la construcción del canon del libro de artista, para hacer comprensible la aportación que este autor incorpora a dicha modalidad. Hay que tener en cuenta que su tarea silente deja un señero ineludible a la hora de valorar el espectro comunicativo de este singular tipo de piezas. En definitiva, la aportación de Gil se inscribe dentro del ámbito artístico, para utilizar la prehistoria del libro y el valor simbólico de éste como manifestación de un orden físico del canon del libro de artista. Con su conocimiento de la genealogía del libro, ha sido capaz de indagar en la prehistoria de éste y ampliar el canon que venía utilizándose: con la incorporación del *quipu* (Hyland, 2014) como soporte bibliográfico. Así mismo, habita la concepción del libro oral, con lo que se podría plantear la pregunta referente a la cuestión acerca de la posible reforma que Román Gil hace de esta modalidad artística menor para enunciar una nueva retórica de los modelos asociados al libro de artista.

En la obra de Román Gil hay unas constantes que hacen una permanente alusión a una autorreferencialidad de carácter formal. Pero son un tipo de referencias a sí mismo que no se mantienen en el ámbito de los contenidos. A su vez, tanto el aspecto cíclico a la hora de realizar sus piezas, como el equilibrio entre lo formal y lo material, son un ejemplo prístino de cómo la idea de sujeto puede dar lugar a un relato artístico de carácter vital que no olvida su origen moral. En Román Gil, se puede apreciar una referencia clara a esos límites sociales en los que nos configuramos. Todo ello ha hecho que nos propongamos comprobar si como artista, ha entendido que aunque el arte no lo vea tanto como un lenguaje en sentido estricto, si dependa enteramente de una configuración simbólica tal que sea inexcusable el contar con ella para que lo podamos interpretar en su más honda autenticidad (Taylor, 1994).

Los criterios de edición en la obra de Román Gil están poniendo en jaque constantemente las relaciones del libro de artista con el mundo editorial. La propuesta que



Román Gil, 1992/2006. *Autorretrato de otro* –título nº 909–. Esmalte-laca de poliuretano sobre cartón forrado, cartulina, cartón, lápices y cordel de esparto, [anverso y reverso]. 23 x 21 x 7,5 cm. Colección del artista. Foto: Francisco Guillén.



este artista nos ofrece se vincula a la propia manufactura del libro como la de un proceso performativo cargado de hermetismo en donde la posición del artista en tanto *homo faber* es la de un demiurgo que busca en la propia configuración externa del libro, entre su portada su lomo y su contrapaortada, todas las formas simbólicas que han dado lugar a su anatomía, incluyendo el sesgo amanuense como un factor diferenciador de la huella mecánica de la imprenta; hasta el punto de rastrear la escritura de las *lenguas aflautadas* y su aparente lógica inaprensible expresada en el orgánico y artesanal *quipu amerindio*.

Conclusión.

La conclusión principal de la investigación llevada a cabo en este artículo arroja un dato sustancial. La fuerza de este dato radica en el poder de aportar a la comunidad científica una definición de la modalidad del libro de artista que promueva las bases de un conocimiento acerca de dicha modalidad ancladas fuera del pensamiento precientífico. Esta definición podría enunciarse de la siguiente manera: el libro de artista es una modalidad dentro del campo del arte cuya singularidad radica en utilizar cualquiera de los múltiples recursos antropológicos que han venido produciendo tanto la forma simbólica del libro como los aspectos concernientes a todo el proceso mediador entre la temporalidad de la lengua hablada y la espacialidad de la lengua escrita.

Bibliografía

- Adamowicz, E. (2009).** «État présent: The livre d'artiste in Twentieth-Century France». En *French Studies: A Quarterly Review*. 63 (2): Oxford University Press, 189-198.
- Blouin, D. (2001).** *Un livre délinquant: les livre d'artistes comme expériences limites*. Québec: Fides.
- Brogowski, L. (2010).** *Éditer l'art, le livre d'artiste et l'histoire du livre*. Châtoú: Les éditions de la transparence.
- Collins, J., Welchman, J., Chandler, D. & Anfam, D. (1996).** *Técnicas de los artistas modernos*. Madrid: Tursen/Hermann Blume.
- Escolar, H. (1993)** *Historia del libro*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- Drucker, J. (1996).** *The century of artists' books*. New York: Granary books.
- Dupeyrat, J. (2013).** *Les livres d'artistes entre pratiques alternatives à l'exposition et pratiques d'exposition alternatives*. (Tesis Doctoral). Rennes: Université de Rennes 2.
- Gracia, R. (2008).** «Calendario de producción». En *Hojeando... Cuatro décadas de libros y revistas de artista en España*. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural en el Exterior.
- Greenberg, C. (2002).** «Vanguardia y kitsch» en *Arte y Cultura*, 15-34. Madrid: Paidós Estética.
- Haro, S. (2013).** «Edward Ruscha y el libro de artista: el nacimiento de un nuevo paradigma». En *Estudios sobre arte actual*. Crespo, J.L. (Coord.) Málaga: Eumed.net. Recuperado de <http://www.eumed.net/libros-gratis/ciencia/2013/19/edward-ruscha.html>
- Haro, S. (2014).** «Dieter Roth y el nacimiento del libro de artista contemporáneo», en *Tsantsa. Revista de Investigaciones Artísticas*, (2). Cuenca (Ecuador) Facultad de Artes. Recuperado de <http://www.xx.sciary.com/journal-chamorro-scientific-artisticas-article-383806>
- Havelock, E. (1994).** *Prefacio a Platón*. Madrid: Editorial Visor. California Press.
- Husvedt, S. (2007).** *Los misterios del rectángulo*. Barcelona: Circe.
- Hubert, R. (1988).** *Surrealism and the book*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- Hyland, SP. (2014).** «Ply, markedness, and redundancy: new evidence for how Andrean khipus encoded information». En *American Anthropologist*, 116 (3), 643-648.
- Jensen, Th. (1991).** Collaborative form. *Studies in the relations of the arts*. Kent, Ohio: Kent State University Press.
- Kosuth, J. (1973).** «Arte y filosofía, I y II». En *La idea como arte: documentos sobre el arte conceptual*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Kraus, R. (1977).** «Works on Paper: American Art YR1945-1975: The Washinton Art Consortium Collection.» En *BTWorks on Paper: American Art, YR1945-1975*, 7-31. Seattle: Washington Art Consortium, YR.
- Le Men, S. (1979).** «Quant au livre illustré...». En *Revue de l'art*, 44, 85-111.
- Lupión, D. (2002).** «Marcel Broodthaers: décors. La exposición es la obra». *Arte, individuo y sociedad*, 14, 217-231.
- Marata, J. (2010).** *El libro de artista. Diálogo entre la palabra y la imagen*. Recuperado de <https://goo.gl/4APwjU>
- Marchán Fiz, S. (1986, 8ª ed.).** *Del arte conceptual al arte de concepto*. Madrid: Akal.
- Moeglin-Delcroix, A. (1997).** *Esthétique du livre d'artiste (1960-1980)*. Paris: Jean Michel Place/Bibliothèque National de France.
- Moeglin-Delcroix, A. (2001).** (dir.), *Critique et Utopie, Livres d'artistes*, Rennes, La Crieé, [Catálogo].

- Moeglin-Delcroix, A. (2006).** *Sur le livre d'artiste. Articles et écrits de circonstance (1981-2005)* Paris: Le mot et le reste.
- Morgan, R. (1992).** *Commentaries on the New Media Arts: Fluxus & Conceptual Art, Artists' Books, Correspondence Art, Audio & Video Art.* Pasadena, CA: Umbrella Associates.
- Panofsky, E. (2003 2ª ed.).** *La perspectiva como forma simbólica.* Barcelona: Editorial Tusquets.
- Phillpot, C. (2013).** *Booktrek.* Zürich/ Dijon: JRP/Les presses du reel.
- Popper, F. (1989).** *Arte, acción y participación.* Madrid: Ed. Akal.
- Ruscha, E. (2002).** *Leave any information at the signal: writings, interviews, bits, pages.* Cambridge, Massachusetts: The MIT press.
- Schama, S. (2007).** *El poder del arte.* Barcelona: Editorial Crítica.
- Schlejealdahl, P. (2011).** «Shapes of things. After Kasimir Malevich». En *The New Yorker*, 14, 76-77. Recuperado de: <http://goo.gl/sBRbWn>
- Sharp, W. (1973).** «... a kind of a Huh?: an interview with Edward Ruscha». *Avalanche*, (7), 30-39. Rescatado de: <http://wp.lehman.edu/avalanche/interviews/a-kind-of-a-huh-an-interview-with-edward-ruscha-by-willoughby-sharp/> Reeditado en Ruscha, E. (2002). *Leave any information at the signal: writings, interviews, bits, pages.* 64-72. Cambridge, Massachusetts: The MIT press.
- Sontag, S. (2014).** *La conciencia uncida a la carne: diarios de madurez 1964-1980.* Madrid: Penguin Random House Grupo Editorial España.
- Spoerri, D. (1998).** *Anekdoten zu einer Topographie des Zufalls.* Hamburg: Editions Nautilus.
- Taylor, C (1994).** *Ética de la autenticidad.* Barcelona: Paidós
- Tonini, P. (2014).** «El primer libro de artista de la historia. *Zang Tumb Tuuum.* Adrianopoli Ottobre 1912. Parole in libertà, de F.T. Marinetti». En *Arte y edición*, (113).
- Turvey, L. (Ed.). (2014).** *Edward Ruscha. Catalogue raisonné of the works on paper. 1956-1976.* 1. New York: Gagolian Gallery.
- Vogel, C. (2013 28 de febrero).** «Conceptual inspiration, by the book». En *The New York Times*. Recuperado de: <http://goo.gl/RreJPX>
- Wright, E. (2005).** «Living artist: Edward Ruscha». En *CSRA Forum. The journal of the catalogue raisonné.* Scholars association. (18), pp. 1-8. Recuperado de: <http://www.catalogueraisonne.org/CRSAF18.pdf>