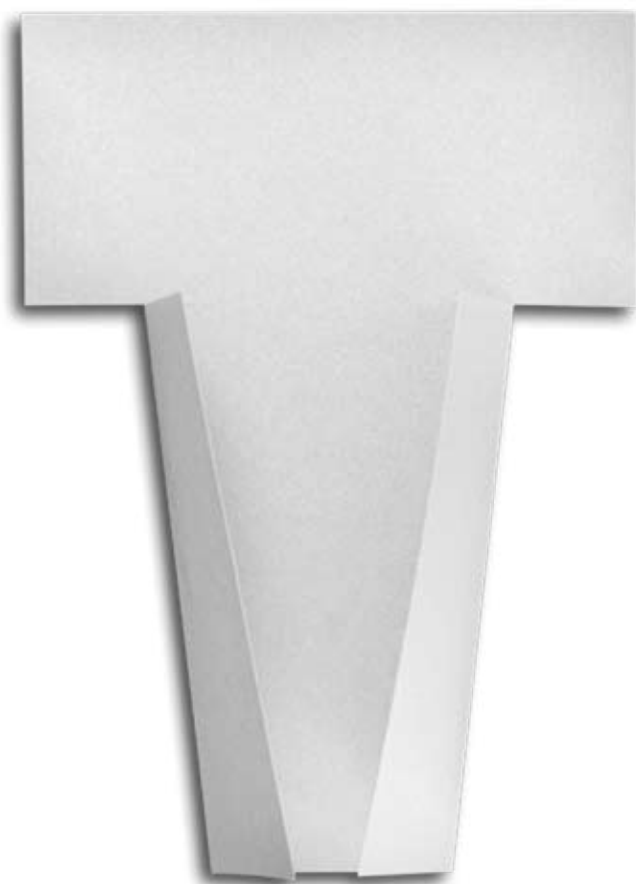




**Passant
pàgina**

**El llibre
com a
territori
d'art**

Llocs i dates de la itinerància:

Museu de Granollers: del 2 de febrer al 25 març de 2012

Sala Muncunill, Terrassa: del 31 març al 29 d'abril de 2012

MAC, Cerdanyola del Vallès: del 10 de maig a l'1 de juliol de 2012

Museu Molí Paperer de Capellades: del 8 de juliol al 2 setembre de 2012

Museu Abelló, Mollet del Vallès: del 13 setembre al 4 de novembre de 2012

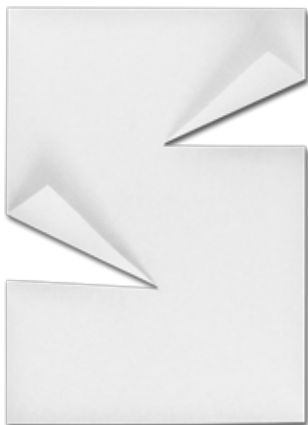
Centre Cultural el Casino, Manresa: del 15 novembre de 2012 al 6 de gener de 2013

Museu d'Art Jaume Morera, Lleida: del 17 gener al 10 de març de 2013

Espai Betúlia, Badalona: del 3 abril al 19 maig de 2013

Més informació:

<http://cultura.gencat.cat/promociocultural>



PRESENTACIONS

- 3 Ferran Mascarell
Conseller de Cultura
- 5 Òscar Guayabero (Fundació Comunicació Gràfica)
i Rocío SC Santa Cruz (Raïña Lupa Produccions)
Comissaris de l'exposició

TEXTOS I OBRES

Llibre il·lustrat contemporani

- 6 *Nova bibliofília o l'art d'editar*
Rocío SC Santa Cruz

Quadern d'artista

- 16 *Breus notes sobre els quaderns d'artista*
Antònia Vilà

Col·leccions/recol·leccions

- 28 *La idea de col·lecció com a praxis editorial*
Mela Dávila Freire

Poetes artistes

- 38 *Poetes artistes*
Òscar Guayabero

Llibre d'artista

- 46 *Llibres d'artista, d'amagatotis*
Julià Guillamon

Fora de pàgina

- 60 *Fora de pàgina*
Glòria Picazo

TRADUCCIONS

- 64 Textos en castellano
- 75 Texts in English

Passant pàgina. El llibre com a territori d'art és la nova exposició que s'incorpora al *Programa.cat*, un catàleg obert amb un apartat específic d'exposicions –al costat d'altres apartats d'arts escèniques i musicals– que el Departament de Cultura posa a disposició dels municipis per fer més accessible a la ciutadania el coneixement i gaudi de diferents disciplines artístiques.

Aquest projecte s'articula al voltant del llibre d'artista com a paradigma de l'evolució de les arts visuals contemporànies i se centra en la producció d'aquesta mena de llibres posterior a les avantguardes clàssiques. Examina els desenllaços més rellevants en l'ús del llibre com a instrument artístic de ruptura a partir d'agrupar-los en sis tipologies diferents: llibre il·lustrat, quadern d'artista, llibre d'artista, llibre d'autoria col·lectiva, llibre de poetes-artistes i llibres que trenquen els límits.

Formen l'exposició cent quaranta llibres de creadors consagrats al costat d'altres de menys coneguts però que es consideren aportacions igualment valuoses en l'esmentada evolució. I amb un èmfasi especial en els creadors catalans: a Barcelona i a Catalunya el llibre d'artista disposa d'una dilatada i rica història que explica la seva vigència i actualitat en el context cultural present, en contraposició al pes de la realitat virtual i digital.

El llibre d'artista és un objecte polièdric, amb múltiples variables: paper, enquadernació, format, tipografia, dibuix, pintura, fotografia, gravats, poemes, ficció, drama, assaig. Una sèrie d'elements amb nombroses expressions que quan interaccionen provoquen un diàleg fascinant. Però tot i els nombrosos autors, col·lectius i editors que hi ha en actiu en el nostre país, només una minoria de persones coneixen aquest tipus d'expressió artística.

L'exposició és un graó més en la continuïtat de la conjunció d'interessos per eixamplar el coneixement del llibre d'artista i les edicions experimentals entre el Departament de Cultura i els productors, la Fundació Comunicació Gràfica i Raïña Lupa Produccions, que es va iniciar fa dos anys amb l'organització d'Arts Libris - Fira Internacional del Llibre d'Art i del Disseny a Barcelona, que té lloc al centre Arts Santa Mònica.

Als productors de la mostra, el Departament de Cultura vol manifestar el seu agraïment per la seva implicació i entusiasme, així com als nombrosos col·leccionistes particulars i institucions, com el MACBA, que han cooperat en aquest projecte per reunir aquesta llista irreplicable d'obres.

Espero que la ciutadania de les vuit poblacions on es podrà veure no deixin passar aquesta oportunitat única.

Ferran Mascarell
Conseller de Cultura

“Els únics llibres que ens interessaran en el futur són aquells que puguin estar considerats com a obra d'art.”

Michel Butor (1987)

El llibre d'artista no és un llibre d'art, és una obra d'art. Per tant, com a forma d'expressió plàstica, tot i que hi ha historiadors que prenen com a precedents els llibres de dos poetes, Mallarmé i Apollinaire, i algunes de les publicacions dels futuristes i els dadaistes, sorgeix com a tal a la segona meitat del segle XX, i més concretament el 1963, quan Edward Ruscha realitza la primera edició de *Twentysix Gasoline Stations* (*Vint-i-sis benzineres*). Els artistes més avantguardistes decideixen servir-se del llibre, que paradoxalment és un format literari molt tradicional, com a instrument per a la seva ruptura amb l'art anterior. És el mateix esperit d'avantguarda, i en molts casos de subversió, que els fa experimentar amb les tècniques més recents com el vídeo i la fotografia, entre d'altres. La diferenciació fonamental d'aquests llibres és la seva concepció inicial, per part de l'autor, com a obres d'art, innovació dins de l'ampli panorama de les arts.

Les obres de Ruscha, la poesia concreta dels anys cinquanta i seixanta i, al nostre país, Tàpies i Brossa amb l'obra *Novel·la* inicien el concepte de llibre d'artista. Des d'aquell moment, la tradició més clàssica del llibre de bibliofília, il·lustrat, amb un fort component matèric, manual, gairebé artesanal, conviu amb llibres que fugen del formalisme i se centren en els continguts. Del diàleg entre aquestes dues maneres d'entendre el llibre com a peça d'art neix un nou escenari on el llibre esdevé un territori més de l'art, tal com ho havia estat la pintura, l'escultura o el vídeo. A partir d'aquí, sorgeixen tantes variants com autors.

La pervivència d'aquest llegat és el que ara, entrat el segle XXI, continua tenint una gran vigència, en contradicció amb aquells que ja fa deu anys anunciaven el final del llibre, condemnat a desaparèixer després de l'arribada dels nous suports digitals per al text i la imatge. I són justament les noves generacions, les més imbuïdes de la cultura digital, les que han fet esclatar un escenari ric en publicacions, llibreries i editores especialitzades en llibres d'artista. És un fenomen concentrat a Barcelona i a Catalunya per extensió, però amb connexions amb ciutats com Londres, Brussel·les i Berlín. Tot plegat és *Passant pàgina. El llibre com a territori d'art*: una exposició d'art contemporani feta de llibres.

Òscar Guayabero (Fundació Comunicació Gràfica)
i Rocío SC Santa Cruz (Raïña Lupa Produccions)
Comissaris de l'exposició

ABEL FIGUERAS
ALBERTO CORAZÓN
ALEJANDRO JODOROWSKY
ALFREDO JAAR
ALICE DI CARLO
ANA GARCÍA PINEDA
ANDY WARHOL
ANTONI ABAD
ANTONI LLENA
ANTONI MIRALDA
ANTONI MUNTADAS
ANTONI TÀPIES
ANTÒNIA VILÀ
BRUCE NAUMAN
CARL ANDRE
CARLES GUERRA
CARLOS ABALÁ I IGNASI LÓPEZ
CARLOS PAZOS
CEFERINO GALÁN
CHRISTIAN BOLTANSKI
CLAUS BREMER
COL·LECTIU 13L
DANIEL BUREN
DANIEL HOLLEIN
DANIEL JACOBY
DARIO GAMBONI
DAVID DEGENER
DAVID LEVINTHAL
DICK HIGGINS

DÍDAC BALLESTER
DIETER ROTH
DJ=VIDA. READY MIX
DOMÈNEC
DORA GARCÍA
EARLE BROWN
EDGARDO ANTONIO VIGO
EDWARD RUSCHA
ENRIC MONTES
EUGÈNIA BALCELLS
EVRU
FABIO MORAIS
FERNANDO BELLVER
FRANCESC ABAD
FRANCESC RUIZ
FRANCESC TORRES
FRANCESCA LLOPIS
FREDDY DE VREE
FREDERIC AMAT
FUNDACIÓN JOAN TABIQUE
GEORGE BRECHT
GERHARD RICHTER
GRUPO ESCOMBROS
HENRY FLYNT
IGNASI ABALLÍ
IRENE PINEDA
JACKSON MAXFIELD
JAUME PLENSA
JAVIER PEÑAFIEL

JOAN BROSSA
JOAN MIRÓ
JOANA BRABO
JOAQUIM CHANCHO
JOHN CAGE
JORDI BENITO
JORDI MITJÀ
JOSÉ MIGUEL GÓMEZ
JOSEP GUINOVART
JOSEPH BYRD
JUAN CARDOSA
JUAN CARLOS ROMERO
KIKI SMITH
LANDRY
MALKA SAFRO
MARCEL BROODTHAERS
MARCEL DUCHAMP
MARCEL PEY
MARGA XIMENEZ
MARIANA CASTILLO DEBALL
MARIONA MONCUNILL
MARTÍN VITALITI
MIQUEL BARCELÓ
MIREIA C. SALADRIGUES
MOMU & NO ES
MÒNICA FUSTER
NACHO CRIADO
ORIOL VILANOVA
PASCAL COMELADE

PATRICIA GÓMEZ
I MARÍA JESÚS GONZÁLEZ
PEP CARRIÓ
PEP DURAN
PERE NOGUERA
PEREJAUME
RAFAEL ALBERTI
RAY MACLOW
REGINA JIMÉNEZ
RICARDO CASES
RICHARD HAMILTON
RICHARD SAFRO
ROGER COLOM
ROSA TARRUELLA
RUBIALES
SIMONE FORTI
SOL LEWITT
TACITA DEAN
TAMARA ARROYO
TERRY JENNINGS
TERRY RILEY
TOSHI ICHIYANAGI
TRES
ULRICH RÜCKRIEM
VICTÒRIA RABAL
WALTER DE MARIA
WILFRIED DICKHOFF
XIMENA PÉREZ GROBET
YOKO ONO



Llibre il·lustrat contemporani

Nova bibliofília o l'art d'editar

“No intento crear un llibre de luxe en edició limitada, el que m'interessa és fer un llibre de gran tirada però que sigui de primer ordre”, assenyala el 1962 Edward Ruscha a propòsit del seu llibre *Twentysix Gasoline Stations*. Partint del fet que estem d'acord a concedir únicament als propis artistes l'autoria dels seus llibres, concebuts com a obres d'art en la seva totalitat, podem assegurar que la diferència fonamental entre el llibre d'artista pròpiament dit i la bibliofília contemporània és, al marge de l'acurada selecció dels materials i la seva edició limitada, la figura de l'editor. És cert que som summament curosos en les nostres edicions: l'elecció del paper, el disseny de l'enquadrernació o dels estoigs en què presentem els nostres llibres, la cura de la signatura i de la numeració dels llibres o el tiratge de les obres impreses, sia obra gràfica, original o fotografia. Si aquest és el luxe a què es refereix Ruscha, hi estic d'acord.

La relació dels editors amb els llibres és una relació sensible, en molts casos gairebé sensual. La idea d'adormir-nos amb un dels nostres llibres a les mans és comuna a tots els editors de llibres d'artista d'edició limitada que conec. Acaronem els fulls abans

d'imprimir-hi el text per tal de buscar imperfeccions en el paper, resseguim la lletra impresa i distingim una bona tipografia en plom per les sensuais fenedures en el cotó del contorn de les lletres. Ensumem tintes i fem servir el comptafils per cerciorar-nos de la qualitat de les nostres impressions, que protegim amb papers de seda o Japó posats un a un amb una paciència infinita. Guardem els exemplars en els seus estoigs, que protegim amb paper, i al llom hi identifiquem títol i número d'exemplar. I així quedarà, si hi ha sort no gaire temps, però en la majoria dels casos anys o tota una vida.

He comprat edicions fantàstiques als descendents de grans editors de llibres, els paquets dels quals encara estaven embolicats tal com ho havia fet l'editor molt de temps enrere. Recordo *Los sueños de Quevedo*, il·lustrat per Antonio Saura i editat per Yves Rivière el 1970. Sens dubte, és el millor llibre il·lustrat de Saura, un dels artistes que, juntament amb Joan Miró, més importància va concedir als llibres en la seva obra. Als que ell feia i als que li regalaven i llegia dels seus amics poetes. Antonio Saura deia que l'editor ha de tenir passió per la literatura i l'art, però sobretot, el vici dels llibres.

Quan vaig conèixer l'editor Yves Rivière, a París el 1998, l'immens respecte que m'inspirava em feia passar tímidament i molt de tant en tant a visitar-lo. La seva generositat em va obrir les portes de la seva galeria a la rue Vieille du Temple, en ple centre de París, just al davant de la botiga-galeria de llibres que el galerista Yvon Lambert ha obert i que és un dels llocs destacables de l'edició contemporània i el llibre d'artista. A Rivière li mostrava les maquetes dels meus primers llibres i cada suggeriment seu va ser sempre un encert. Editava el treball d'uns quants artistes que, a banda de ser primers noms en el món de l'art internacional, eren també els seus amics: Man Ray, Sonia Delaunay, Pierre Alechinsky, Antonio Saura, Bram van Velde, Roland Topor, Equipo Crónica, José Luis Cuevas, Zao Wou-ki... En aquella cova d'Alí Babà vaig descobrir els llibres il·lustrats per Saura, els aiguaforts sobre paper Japó d'Alechinsky, una edició completa “extraviada feia més de 20 anys” de litografies realitzades per Sonia Delaunay. I també les banyes de narval, la col·lecció de fotografia eròtica del segle XIX, la d'escultura africana i l'univers de les prestatgeries a punt de petar i els llibres amuntegats com a autèntics amos de l'espai. Entre aquestes piles, recentment i a la mort del meu amic, hi vaig trobar algunes edicions que mai no s'havien tornat a obrir des que ell, amb l'amor que li inspirava cadascun dels seus llibres, els havia protegit amb paper i segellat amb cinta adhesiva. Cinta adhesiva dels anys seixanta o setanta, més de mig segle de cinta adhesiva...

DEL LLIBRE IL·LUSTRAT AL LLIBRE DE PINTOR. NAIXEMENT DE LA BIBLIOFÍLIA

En un principi, que podem situar amb l'aparició dels pergamins grecs del segle V a. de C. i durant tota l'Edat Mitjana, les imatges que acompanyaven un text tenien una comesa purament tautològica, servien únicament per ressaltar-ne el contingut. Fins que el 1796 Senefelder va inventar el principi màgic que revolucionaria el panorama de l'edició, la litografia, les tècniques que es van utilitzar per il·lustrar llibres van ser sobretot el gravat i la xilografia. El gravat es va començar a emprar a mitjans del segle XV, amb l'aparició de la impremta, però la doble compaginació del paper, la primera vegada per imprimir el text i la segona per a la il·lustració, va fer que fins al segle XVII es preferís utilitzar la xilografia, que permet imprimir simultàniament textos i il·lustracions.

L'explosió industrial del segle XIX va tenir una important incidència en les arts gràfiques: es van millorar i van aparèixer noves tècniques d'impressió i la fotografia es va incorporar a la indústria gràfica. Els artistes van començar a fer-se seves les noves tècniques i les van convertir en eines per al seu treball. Exactament com passaria posteriorment durant els anys seixanta i setanta amb l'ús de la fotocopiadora o en la actualitat amb la impressió digital.

"Un dels primers va ser Eugène Delacroix, que, el 1825, va realitzar algunes il·lustracions utilitzant la tècnica de la litografia per al *Faust* de Goethe i que, tres anys més tard, va decidir juntament amb l'escriptor il·lustrar tota l'obra, afegint-hi disset litografies. Per bé que, com totes les innovacions, en un principi va semblar no ser ben acollida pels col·leccionistes i bibliòfils", assenyala Antonio Alcaraz al catàleg de l'exposició *El llibre, espai de creació*, en la qual la Universitat Politècnica de València va presentar part de la seva important col·lecció de llibres d'artista i bibliofília contemporània.

Des que a finals del segle XIX els marxants parisencs Ambroise Vollard (1866-1939) i Daniel-Henry Kahnweiler (1884-1976), encara que amb criteris diferents, van convèncer els seus amics pintors de realitzar obra gràfica que il·lustrés els textos dels autors més destacats del moment, França es va convertir en la terra elegida de la bibliofília. Vollard defensava la unitat del llibre en tots els seus elements i donava una gran importància a les tècniques més artesanes en contrapartida amb la reproducció massiva que imperava en aquells moments. Braque, Chagall, Bonnard i Picasso, entre d'altres, van començar a experimentar amb l'obra gràfica gràcies als seus encàrrecs. D'altra banda, Kahnweiler va prosseguir el camí emprès per

Mallarmé el 1897 quan va publicar el poema "Un coup de dés jamais n'abolira le hasard", en què situava el text en el punt de partida. Picasso va partir d'aquesta obra quan el 1910 va realitzar els aiguaforts del text de Max Jacob "Saint Martorel".

A banda de la importància de la indústria gràfica i les tècniques de reproducció, no podem oblidar la gran revolució que a un mateix temps estaven duent a terme els futuristes i els constructivistes russos en el disseny i la utilització de la tipografia i la maquetació dels seus llibres i publicacions. Els podem considerar com a precursors de l'autoedició.

Hauríem d'esperar fins a la segona meitat del segle XX per trobar-nos amb nous editors-galeristes, hereus de Vollard i Kahnweiler, com ara Maeght, Skira i Teriade. De la iniciativa d'Albert Skira, que va treballar amb criteris propers als de Vollard, sorgeix l'edició dels textos de Lautréamont *Les Chants de Maldoror* il·lustrats per Salvador Dalí. I va ser Aimé Maeght un dels principals editors dels llibres de Joan Miró.

A Catalunya, durant els primers anys del segle XX, van destacar els editors Ramon Miquel i Planas i Gustavo Gili Roig, de qui seguien els passos Ramon de Campmany i Joaquim Horta. Ja a la dècada dels seixanta cal remarcar les edicions de Gustavo Gili, Polígrafa i la Sala Gaspar, present a la mostra amb el llibre *El pa a la barca* d'Antoni Tàpies.

Una prova de la importància que va tenir a Catalunya l'edició de llibres il·lustrats és l'exposició titulada *VisualKultur.cat*, presentada al Museum für Angewandte Kunst de Frankfurt en el marc de la Fira Internacional del Llibre del 2007, un magnífic treball comissariat per Vicenç Altaió i Daniel Giralt-Miracle en què cent quatre obres exposades mostraven la cultura visual i gràfica catalana a través del llibre artístic. Aquesta exposició se situa com a punt de partida d'aquesta altra mostra que ara presentem. Hem intentat no repetir exemplars i centrar-nos en els llibres publicats a partir del 2007 a Catalunya, però fent un recorregut per exemples internacionals que ens semblen imprescindibles per il·lustrar cada apartat de l'exposició.

BIBLIOFÍLIA CONTEMPORÀNIA. EDITORS DEL SEGLE XXI

Rik Gadella, el galerista i editor de llibres de bibliofília contemporània que va organitzar el 1994 a París la primera edició de la fira Artists' Books International, afegeix una nova definició a la nova bibliofília: "llibres

d'artista d'edició limitada". A aquesta denominació, potser una mica més àmplia i contemporània, m'hi sumo.

Em referiré al meu sector amb la denominació emprada per Rik Gadella, editors de llibres d'artista d'edició limitada. La trobo més encertada, ja que editors de llibres de pintors deixa fora altres disciplines artístiques com ara la fotografia o simplement el treball de creadors interdisciplinaris dut al format llibre, que cada vegada estem més habituats a editar. Descarto també en la meua tria la nova bibliofília o la bibliofília contemporània, ja que el considero un terme del passat que s'associa amb una mena de llibre poc contemporani i que, com passa amb "llibre de pintor", posa uns límits massa estrets.

Pel que fa als llibres d'artista, al marge dels mateixos artistes, els museus i centres d'art s'estan convertint en editors dels seus llibres, en preferir sovint editar un llibre d'artista en lloc d'un catàleg d'exposició caríssim. Això inclou un fenomen nou: la impressió de logotips en l'obra. Els catàlegs d'exposició, com aquest, seran destinats en un principi a la consulta digital i només gràcies als avenços de la impressió digital en podrem tenir un exemplar en paper, imprès per encàrrec.

En el cas de la nova bibliofília o edició de llibres d'artista en edició limitada, la realitat és ben diferent. Desgraciadament, d'un temps ençà, i més concretament durant els últims deu anys, la figura de l'editor ha anat desapareixent. Això ha obligat a convertir-se en editors els tallers d'edició, que depenien dels encàrrecs dels editors, i els propis artistes, atès que les seves galeries ja editen els seus llibres. Aquest és un fenomen nou que ha canviat completament l'univers de l'edició del llibre d'artista en general.

En aquesta exposició tenim importants exemples de llibres editats per tallers que s'han convertit en editors davant l'escassetat d'aquests o que coediten amb els propis artistes per no tenir els seus empleats i les seves màquines aturades: Tristan Barbarà, que pertany a un taller històric de Barcelona, va ser des del 1982 un dels primers artesans a convertir el seu treball d'impressor en editor de gravats i llibres il·lustrats. El seu taller és un dels que ha editat més llibres aquests últims anys: *La teoría de las señales* de Joaquim Chancho n'és un exemple. I darrerament també edita llibres amb fotògrafs, com ara Andréas Lang, i és un dels editors que dóna més importància al contingut literari dels seus llibres: *Impar*, del mallorquí Rafa Forteza, va acompanyat d'uns quants poemes inèdits d'Antonio Gamoneda. Un altre exemple és Murtra Edicions, que des del 1991 i en el seu taller d'obra gràfica situat a

Arenys de Munt ofereix residència als artistes que s'hi desplacen. De la mà de Jordi Rosés i Pilar Lloret s'han editat els millors llibres de Perajaume, Frederic Amat i Antoni Tàpies, entre d'altres.

Tinta Invisible mereix també una menció especial. Va començar sent un taller tradicional de gravat i litografia –Guinovart no deixava que altres mans toquessin les seves estampes– i, sense oblidar les tècniques més tradicionals, s'han reciclat en un dels millors tallers d'estampació digital de l'estat. Artistes com Carlos Pazos i Joan Fontcuberta els confien els seus treballs. A l'exposició presentem l'últim llibre realitzat per Josep Guinovart, *La celebració com a revolta* (2007), inspirat en el pensament del filòsof italià Antonio Negri. L'edició inclou un DVD amb una entrevista que Carles Guerra va fer a Negri l'any 2000. Una altra obra de Tinta Invisible és *Here/Nowhere*, de l'artista Domènec, un exemple de les obres situades fora del format més tradicional del llibre, fonamentalment pel seu gran format (45 x 60 cm) se'ls ha denominat també carpetes, i que poden, així mateix, presentar-se emmarcades com a instal·lacions, en aquest cas fotogràfica. El tercer llibre de les edicions Tinta Invisible és un clar exemple de l'amplitud i riquesa del món del llibre realitzat per artistes, en què les disciplines, com en l'art en general, ja no tenen límits: la col·laboració entre un creador tan inabastable com Perejaume i un músic amb grans marges (per fer servir un terme gràfic) com és Pascal Comelade. *Nosaltres i els agermanats*, editat el 2009, és un llibre/disc/vídeo presentat en un estoig de paper que simula l'escorça d'un arbre, fet a mà al Museu Molí Paperer de Capellades.

Capellades, a banda de realitzar un fantàstic treball divulgador de la importància que va tenir a Catalunya l'edició de llibres i en conseqüència la indústria del paper, col·labora amb diversos artistes, com ara Perejaume i Miquel Barceló, en l'elaboració "a mida" dels papers que utilitzen per als seus llibres i obres gràfiques. També han editat uns quants llibres magnífics, com és el cas d'*Eels* de Victòria Rabal.

Podríem situar Albert Perelló i la seva editorial Origami Arts com un cas a part. Potser, parafrasejant Saura, podríem considerar Perelló l'editor "més viciós" del panorama català. És una persona que es guanya bé la vida dins el món de l'edició industrial i que decideix gastar els seus seus estalvis en l'edició de llibres, i també en la innovació! Antoni Llena va ser l'artista escollit per al seu primer llibre, en què ens va sorprendre a tots amb la tècnica emprada: el làser. El resultat és una obra preciosa (en el sentit antic de la paraula: que no té preu) fràgil, sensible i d'una gran qualitat. És un llibre que cal deixar que se'ns posi entre els dits i que cal tractar amb

molta cura, sense que ens faci por cremar-nos. El seu darrer llibre editat, a data d'avui, és *Voyelles* (2009), en què Alfons Borrell acompanya amb gran encert els poemes del genial poeta francès Arthur Rimbaud.

Hi ha un altre cas remarcable entre els nous editors de llibres d'artista en edició limitada i obra gràfica, el col·lectiu Eldital'ull, format pels artistes Regina González, Alain Chardon i Rafael G. Bianchi. A banda de comptar amb taller propi, són els propis editors de les seves obres. *La casa de la playa* (2010), compost per 9 litografies en format 50 x 70 cm, es presenta en principi com a prototip d'un llibre infantil per acolorir. No sabem si arribaran a editar-lo com a llibre colorable, però per més que només existeixi com a prototip crec que ha valgut la pena editar una obra tan bella i original.

A causa de la poca rendibilitat que ofereix l'edició a les galeries d'art i l'escàs mercat existent en matèria de llibre d'artista, unit a l'elevat cost de la inversió, la galeria ha deixat de ser editora de llibres dels seus artistes. Afortunadament, un galerista que encara manté el seu treball com a editor és Carles Taché, que recentment i amb motiu de l'última exposició de Miguel Ángel Campano a la seva galeria ha editat un llibre amb 11 aiguaforts realitzats entre el 1998 i el 2011.

Per acabar, Raïña Lupa, l'editorial que dona nom a la meua galeria, està present a la mostra amb un dels últims llibres editats, *Máscaras pintadas/Black Faces*, nou fotografies del fotògraf americà David Levinthal que van acompanyades d'un text inèdit d'Antonio Muñoz Molina. El text de l'edició de 39 exemplars es va estampar en serigrafia al taller Vallirana de Barcelona, també un important editor barceloní que al llarg dels últims 25 anys ha estat impressor i editor de nombrosos artistes.

Quan veig les exposicions recents d'art contemporani a museus com ara el MACBA o el Reina Sofia, em fa molt contenta comprovar com el llibre va sent cada cop més present a les sales d'exposició com a complement a la lectura de les obres d'art o en molts casos tractant-lo al mateix nivell. Però també m'adono que són edicions dels anys quaranta, cinquanta o seixanta les que les col·leccions estan adquirint en aquests moments, certament amb molt bon criteri. Això em fa pensar que les cintes adhesives que protegeixen els meus llibres romandran durant molt de temps indemnes i que les meves empremtes dactilars continuaran allí, a la vora dels meus llibres, una mica com les prolongacions dels meus dits, que encara desitgen acaronar-los.

1. Títol de l'obra: *Antoni Llena*
Any: 2008
Autor dels textos: Antoni Llena
Artista: Antoni Llena
Disseny gràfic: Origami Arts
Editor: Origami Arts
Tècnica i material: tall làser sobre paper
Mides: 39 x 27 x 5
Tiratge: 70 exemplars
Col·lecció de l'editor

2. Títol de l'obra: *Teoría de las señales*
Any: 2008
Autor dels textos: Joaquim Chanco
Artista: Joaquim Chanco
Disseny gràfic: Joaquim Chanco
Editor: Tristan Barbarà editions
Tècnica i material: gravat calcogràfic, paper Arches 300 g
Mides: 43,5 x 53 x 4,3 cm
Tiratge: 60 exemplars
Col·lecció de l'editor

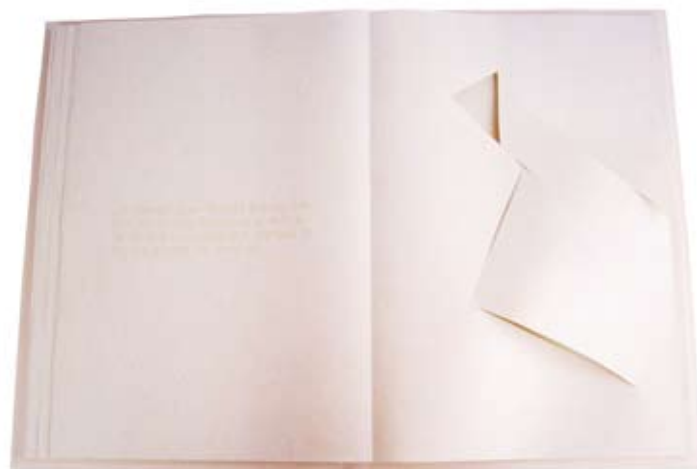
3. Títol de l'obra: *Asseguda escrivint*
Any: 2004
Autora dels textos: Montserrat Abelló
Artista: Marga Ximenez
Disseny gràfic: Edicions1010
Editor: Edicions1010
Tècnica i material: paper Super Alfa 250g; Bockingford 300g, paper de vidre; impressions digitals i electrogràfiques; transfers i collages; inclou 5 pàgines acabades a mà amb paper de vidre i pastel
Mides: 38,5 x 26 x 2 cm
Tiratge: 54 exemplars
Col·lecció de l'editor

4. Títol de l'obra: *La celebració com a revolta*
Any: 2007
Autor dels textos: Antonio Negri
Artistes: Josep Guinovart i Carles Guerra
Disseny gràfic: Jaume Roure
Editor: Tinta Invisible edicions
Tècnica i material: estampa digital, gravat i DVD
Mides: 62 x 43,5 x 1,5 cm
Tiratge: 75 exemplars
Col·lecció de l'editor

5. Títol de l'obra: *Máscaras pintadas*
Any: 2007
Autor dels textos: Antonio Muñoz Molina
Artista: David Levinthal
Disseny gràfic: Edicions Raïña Lupa
Editor: Edicions Raïña Lupa
Tècnica i material: text imprès en serigrafia sobre paper i fotografies impreses digitalment
Mides: 41 x 30 x 4 cm
Tiratge: 39 exemplars
Col·lecció de l'editor

6. Títol de l'obra: *Here/Nowhere*
Any: 2009
Autors dels textos: Manuel Guerrero i Domènec
Artista: Domènec
Disseny gràfic: Domènec
Editor: Tinta Invisible edicions
Tècnica i material: estampa digital sobre paper i un DVD
Mides: 50 x 63 x 1,5 cm
Tiratge: 45 exemplars
Col·lecció de l'editor

7. Títol de l'obra: *Impar*
Any: 2011
Autor dels textos: Antonio Gamoneda
Artista: Rafael Forteza
Disseny gràfic: R. Forteza i T. Barbarà
Editor: Tristan Barbarà editions
Tècnica i material: gravat calcogràfic i collages, paper Arches 300 g
Mides: 43,5 x 53 x 4,5 cm
Tiratge: 50 exemplars
Col·lecció de l'editor



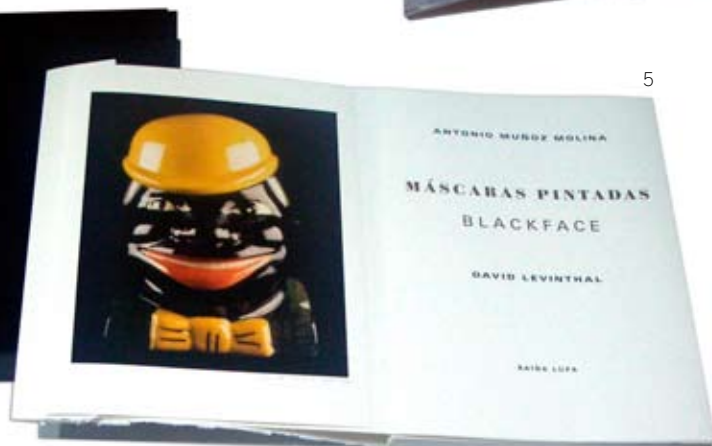
4



LLIBRE IL·LUSTRAT CONTEMPORANI 11



6



5



7

8. Títol de l'obra: *Eels*

Any: 2009

Autor dels textos: Richard Schweid

Artista: Victòria Rabal

Disseny gràfic: Ximena Pérez Grobet

Editora: Victòria Rabal

Tècnica i material: paper fet a mà, filigranes, serigrafia

Mides: 37 x 16 x 3 cm

Tiratge: 25 exemplars

Col·lecció de l'artista



9. Títol de l'obra: *J. Dubuffet. Parade funèbre pour Charles Estienne*

Any: 1967

Autor dels textos: Jean Dubuffet

Artista: Jean Dubuffet

Editor: Editions Jeanne Bucher

Tècnica i material: 15 p., il. b/n

Mides: 27,3 x 21,8 cm

Tiratge: 450

Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació



10. Títol de l'obra: *Mi familia*

Any: 2002

Artista: Raymond Pettibon

Tècnica i material: 44 p., il. b/n

Mides: 21 x 15 cm

Tiratge: s/n

Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació

11. Títol de l'obra: *The Drama Hour*

Any: 2002

Artista: Raymond Pettibon

Tècnica i material: 32 p., il. b/n

Mides: 21 x 15 cm

Tiratge: s/n

Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació

12. Títol de l'obra: *Hitting the strip*

Any: 2002

Artista: Raymond Pettibon

Tècnica i material: 32 p., il. b/n

Mides: 21 x 15 cm

Tiratge: s/n

Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació

13. Títol de l'obra: *El pa a la barca*

Any: 1963

Autor dels textos: Joan Brossa

Artista: Antoni Tàpies

Editor: Sala Gaspar (Barcelona)

Tècnica i material: 25 litografies, litocollages i collages, incloent la coberta

Mides: 40,3 x 30,6 cm (sobrecoberta);

39,8 x 28,5 cm (coberta); 38,8 x 27,6 x

38,8 x 55,2 cm (paper)

Tiratge: 40 exemplars

Col·lecció de l'artista

14. Títol de l'obra: *Cop de poma*

Any: 1962

Autor dels textos: Joan Brossa

Artistes: Joan Miró (cinc aiguaforts),

Antoni Tàpies (la coberta), Moisès

Villèlia (el tancador del llibre), J.M.

Mestres Quadreny (una partitura)

Editor: Edicions RM (Barcelona)

Tècnica i material: 16 fulls, il. col.; 1

tanca i 1 full; en caps de fusta

Mides: 39,3 x 43,5 x 6,1 cm

Tiratge: 30 exemplars

Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis

i Documentació. Fons Joan Brossa.

Dipòsit Ajuntament de Barcelona



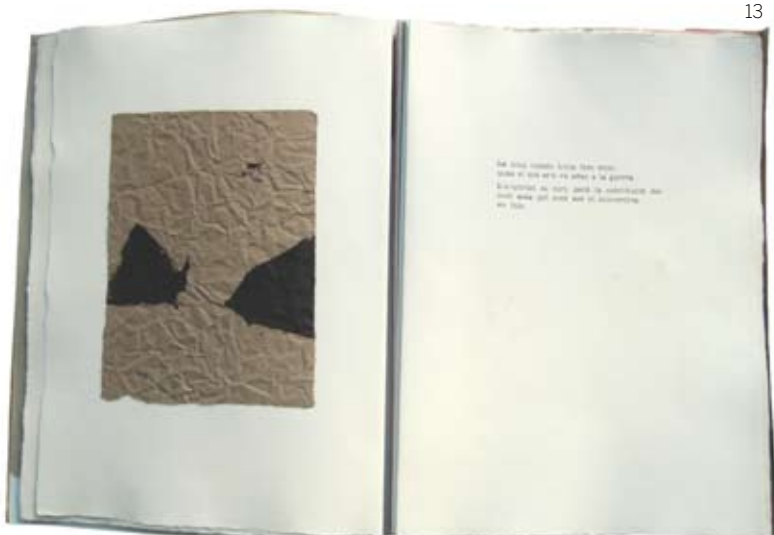
11



12

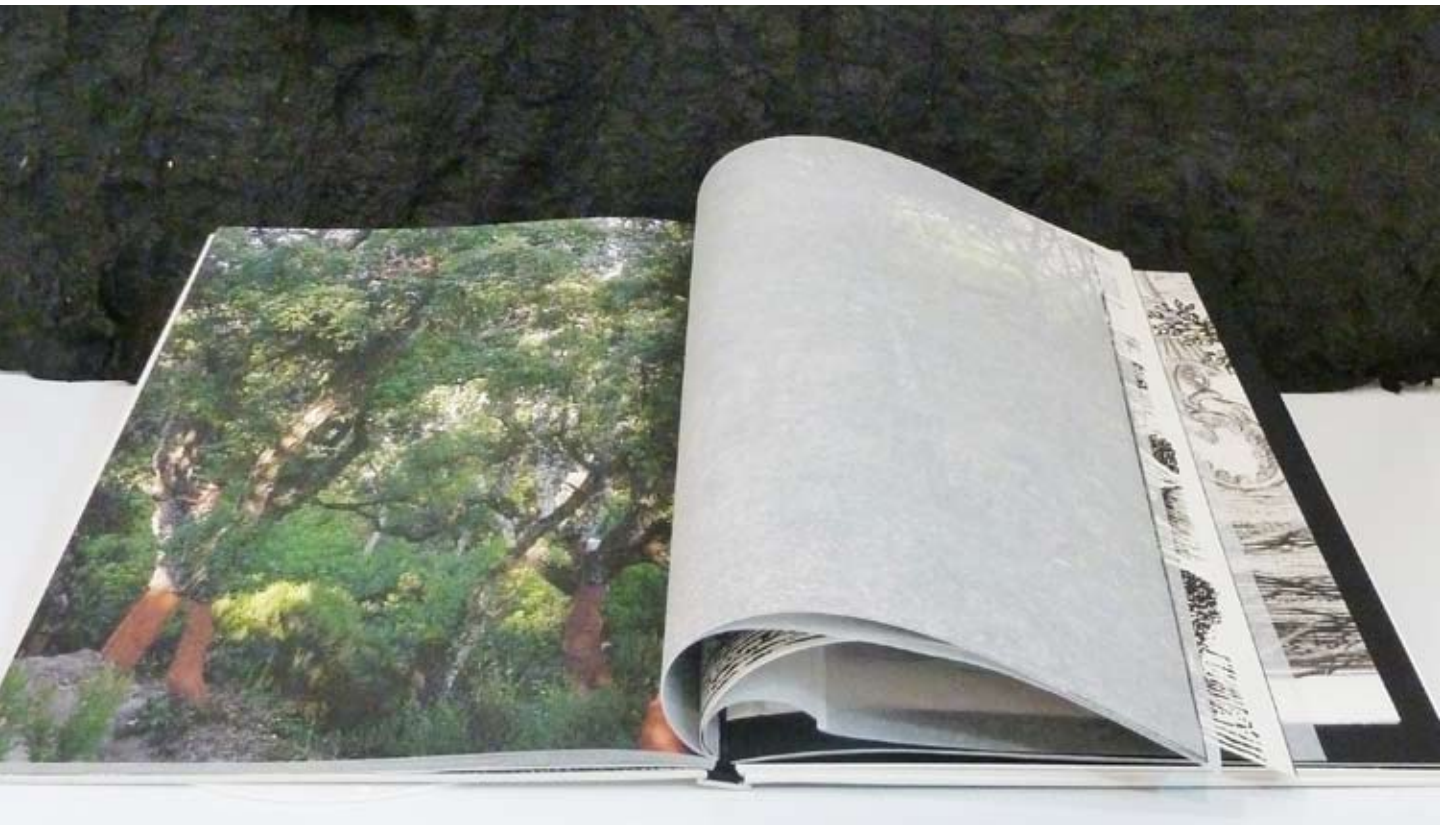


13



14





17



15. Títol de l'obra: *Nosaltres i els agermanats*
Any: 2009
Autor dels textos: Enric Casasses
Artistes: Perejaume, Pascal Comelade i Enric Casasses
Disseny gràfic: Jaume Roure
Editor: Tinta Invisible edicions
Tècnica i material: estampa digital i gravat sobre paper i disc de vinil
Mides: 43 x 32,5 x 2 cm
Tiratge: 75 exemplars
Col·lecció de l'editor

16. Títol de l'obra: *La casa de la playa*
Any: 2010
Autors dels textos: Eldital'ull (Regina Jiménez, Alain Chardon i Rafel G. Bianchi)
Artistes: Eldital'ull
Disseny gràfic: Eldital'ull
Editor: Eldital'ull
Tècnica i material: litografia
Mides: 50 x 70 cm
Tiratge: 7 exemplars
Col·lecció de l'editor

17. Títol de l'obra: *El lenguaje de las piedras*
Any: 2000
Autor dels textos: desconegut
Artista: Enric Mas
Editor: 13L Edicions
Tècnica i material: serigrafia i gravat
Mides: 28 x 28 x 5 cm
Tiratge: 3 exemplars
Col·lecció de l'artista

18. Títol de l'obra: *Vocales/Voyelles*
Any: 2009
Autor dels textos: Arthur Rimbaud
Artista: Alfons Borrell
Disseny gràfic: Origami Arts
Editor: Origami Arts
Tècnica i material: originals
Mides: 68 x 43 x 6 cm
Tiratge: 25 exemplars
Col·lecció de l'editor

18





Quadern d'artista

Breus notes sobre els quaderns d'artista

Sota l'expressió “quadern d'artista” englobo una classe de produccions que ja té un llarg recorregut al llarg del temps i que és un veritable objecte d'art. La gamma de possibilitats expressives i conceptuals que ofereix als artistes és tan enorme com vigent. Cal esmentar que ha introduït variables suplementàries al procés de les recerques estètiques i artístiques.

Les necessitats d'expressió del dibuix com a mirada i disseny de la representació, de l'escriptura, de la cal·ligrafia, del joc, del collage, de la compilació de documentació, de la memòria, de la ficció, de la narració, del diari, del viatge o de la neurosi, són alguns dels molt àmbits temàtics que han impulsat la realització dels quaderns d'artista com a lloc d'intimitat i preservació temporal. Aquestes produccions eminentment autogràfiques que sorgeixen com a testimonis artístics únics ens inviten a pensar en el seu discurs, així com en el valor i el significat dels seus continguts, fruit d'una activitat d'observació tan especulativa com emocional.

Què és el quadern d'artista? D'on vénen els quaderns i cap a on van? Què pretenen? Com són i com muten i es

desplacen cap a altres indrets? Són preguntes que em vénen al cap quan penso en la magnitud i la significació d'aquestes produccions artístiques, de les quals tenim innumerable exemples des de fa molt de temps i l'ús i l'interès de les quals ha augmentat de les avantguardes ençà.

El quadern és des de sempre un conjunt de fulls de paper, generalment cosits, encolats o grapats. Com a objecte s'assembla a un llibre, encara que pot ésser més prim. És un objecte molt comú que sempre s'ha d'omplir de discurs. A prop del manuscrit, manifesta un polimorfisme similar al del llibre d'artista, però se'n diferencia pel fet que aquest és una producció impresa i el quadern és essencialment autogràfic o cal·ligràfic.

El quadern d'artista arrenca d'una tradició didàctica, la de les llibretes d'estudi que han cobert qualsevol gènere de saber. És a dir, que és un àmbit de desenvolupament d'obra gràfica original que s'inspira principalment i es vehicula des de les tipologies de llibreta, quadern i àlbum que hi ha hagut en tot moment. Totes elles són una categoria o instrument de registre que sorgeix ja en el Renaixement de l'ús del dibuix com a esbós i representació i del manuscrit, d'on arrenca la intensa relació del dibuix i l'escriptura en el temps. Ambdues modalitats persisteixen encara avui com a essencials per a aquest tipus de produccions. Els còdexs del Leonardo, els quaderns de viatge i els dietaris de Dürer, els quaderns de Delacroix o l'Àlbum Noa Noa de Gauguin són exemples d'aquestes necessitats bàsiques d'estudiar, de fruir de quelcom, de registrar el paisatge i el moment o de narrar un paradís perdut invocant-lo de bell nou.

El dibuix, la cal·ligrafia i el collage defineixen la identitat dels quaderns, al mateix temps que ha coexistit amb una altra categoria de llibretes o àlbums denominats de “fòssils anònims”, antecessors del collage i que es produeixen amb l'ús de materials impresos o fotografies encolats. Eren llibretes on s'hi enganxaven dibuixos i material imprès preexistent, majoritàriament d'etiquetes d'origen industrial, jocs o diaris, cobrint amb les cromolitografies un espai d'oci i de joc anònim.¹ Aquests models són un bon precedent i enllacen amb l'imaginari de la comunicació impresa de les cartilles d'aprenentatge amb les quals hem estudiat i crescut.

El quadern d'artista arrenca, doncs, d'una tradició expressiva i didàctica, també de l'imaginari iconogràfic de les interpretacions de les llibretes d'estudi de qualsevol gènere de saber. Les avantguardes utilitzen la llibreta com un suport material, la imiten en les seves

1. Juan BORDES, *La infancia de las vanguardias*, Madrid, Cátedra, 2007.

publicacions, se'n serveixen com a prototip versàtil i ergonòmic per comunicar posicionaments tant crítics com lúdics i experimentals. L'aventura russa fou un laboratori plàstic que encara té ressò en l'actualitat i que ha influït per la seva frescor i emotivitat en els treballs d'artistes emergents. Realitzats manualment, aquests llibrets-quaderns volien ésser ocells provocadors, eines que obrissin la sensibilitat i el pensament dins una perspectiva de fusió de paraula, imatge i so. Els àlbums i els quaderns de l'aventura cubana futurista s'enlairen en el compromís de les utopies de l'home nou, aproximant-se a les publicacions didàctiques i il·lustrades per als infants, provant de difondre una nova creativitat i trencar així convencions estètiques.²

Podríem definir també el quadern com a germen d'un possible llibre, encara que no totes les llibretes acaben prenent forma de llibre. Igualment podríem definir-lo com a prellibre, ja que és el model inicial d'una possible producció destinada a ésser llibre. La univocitat o multiplicitat del quadern d'artista com a resolució depèn de l'ús que l'artista vulgui donar-li, que quedi obsolet com a peça única i especial dins la seva col·lecció o arxiu privat o que es dispersi com a facsímil o reedició. Això és un element suplementari que no altera la identitat del quadern d'artista, ja que en principi el quadern d'artista no té cap funció específica com a producte; més aviat és un àmbit personal, experimental i poètic en el seu sentit més ampli i sempre precedeix l'edició impresa.

Enfront de l'obvietat del quadern de làmines impol·lutes, preparat per lletrejar un itinerari, el gest de Mallarmé³ amb les seves declaracions sobre la pàgina en blanc obre una superació del llibre en impulsar una acció narrativa nova i oberta. Gresol d'interaccions, la làmina serà on l'atzar pren posició i belluga tant el pensament poètic com l'artístic. Aquesta obertura enceta una acció que anima el poema i el dibuix com a recerca. D'aquí sorgiran moltes de les respostes artístiques i performatives de les avantguardes a fi d'alliberar el pensament i la vida de les maneres de veure i de comunicar anteriors. Aquest impuls interioritzat pels artistes dóna lloc a una llarga i variada cadena de manifestacions que abasten un desenvolupament gràfic fet de dibuix, de preguntes, de memòries i de somnis i que creen una constel·lació ideal, transcripció del pensament utòpic que s'anirà explicant a través del pensament gràfic. Tot aquest conjunt d'afirmacions va descrivint un arc que recorre estadis que van de la subjectivitat més pura o intranscendent a l'activisme social i polític. El quadern d'artista, per tant, recull un

àmbit obert de proposicions, manifestades des de qualsevol dicció o llenguatge i amb l'ambició d'ésser tant generadores com dipositàries d'una imaginació il·limitada.

La reflexió sobre la naturalesa del quadern d'artista em fa pensar en el seu parentiu i penso que és un dels models de les disseminacions del llibre d'artista com a genealogia. Penso que participa en els seus interessos tant polimòrfics com temàtics, però els precedeix pel fet distintiu manual, ja que va de la mà a la pàgina, no per llegir-la, sinó per crear-la. Tots aquests elements s'arrelen tant en una pràctica com en una arqueologia objectual antiga i vigent encara avui, una continuïtat que arrenca de l'acció gràfica sobre el recull de pàgines cosides. Aquesta seqüència espai-temporal que definia Ulises Carrión referida al llibre⁴ és comuna i participa de la idea de llibre com la de quadern o llibreta. Sigui en la vessant del coneixement que sigui, quant a qualitat i format, precari o luxós, el quadern esdevé un territori de transcripció tan tangible com virtual avui. És un gènere que es constitueix des d'un marc referencial, des de la necessitat urgent d'expressió artística, la curiositat i l'immediat. L'herència d'aquests objectes estimula tant la imaginació com l'apropiació en percebre la riquesa del mestissatge de moltes altres llibretes o quaderns precedents. Constitueixen una tradició que es localitza en la reformulació de noves poètiques i continuen explorant vessants del coneixement lligats a la cultura, als llenguatges, a la pedagogia i a l'aprenentatge; en resum, al saber i especialment a l'art, com ara ens ocupa. Penso que totes aquestes categories són fonamentals per percebre la vida dels quaderns d'artista i per comprendre la seva dialèctica així com l'ús que en fan els artistes. La capacitat referencial i associativa d'aquests reculls autogràfics o documentals continua vigent avui dia i ens permet constatar les fonts materials de les quals sempre hem après: els quaderns que es generen sota conceptes afins a la llibreta, on l'anotació, l'assaig i l'escriptura són els motors més freqüents i essencials. En el quadern es dóna una transmissió de vivències i un registre de les capacitats especulatives.

La cultura del quadern i, per extensió, la de l'artista és manifesta ja des de la infantesa i continuarà essent al llarg de la vida un mòbil de retorn i de record per la percepció directa i essencial que comporta. Esdevé un lloc on podem inventar, contar i ironitzar, així com refrescar la memòria i continuar començant de nou. En el discurs del temps, el quadern registrarà innumerables estadis que s'inscriuen com una gamma de colors entre les expressions de la privacitat i la representació objectiva diferida en allò públic, és a dir, les pàgines del quadern són reflexos d'universos subjectius o parcel·les

2. *The Russian Avant-garde Book. 1919-1934*, Nova York, Museum of Modern Art, 2002.

3. Stéphane MALLARMÉ, *Divagations, Igitur, Un coup de dés*, París, Gallimard, 2003.

4. Ulises CARRIÓN, *On books*, Ginebra, Héros-Limite, 1997.

de coneixements objectius que ens connecten amb la compressió de la nostra realitat.

Un altre valor que cal esmentar del quadern és el seu paper biogràfic del coneixement de l'art. Forma part del llegat de la codificació i transmissió de les arts i de les transcripcions de la ciència i de la vida com a eines de treball referencial. Es projecta com a lloc on bolcar la creació tot emplenant les fulles amb les inquietuds del moment. En aquest sentit, els quaderns són contenidors fragmentaris de notes i pensaments, així com de nuclis temàtics exhaustivament realitzats. Formalitzen testimonis de relats dispersats en una experimentalitat tan lliure com diversa que els apropa a una mena de taller ambulant. Els quaderns constitueixen, doncs, un territori d'anotacions i d'assaig on podem realitzar l'exercici de l'expressió; continuem omplint àlbums i quaderns, jugant-hi, fixant-hi tot el que se'ns acudeix. Les antigues llibretes viuen actualment un *revival* amb les Moleskine i models similars i han anat creant una cultura gràfica dels blocs. Tenen un paper essencial a l'hora de conèixer la biografia d'un artista, ja que ens permeten resseguir els seus trànsits. La pissarra, la pàgina, el quadern, l'arxiu i per descomptat el llibre s'han desplaçat al món digital⁵ i actualment tenen nova rellevància en forma de blogs i de galeries virtuals que ens permeten contemplar en pantalla llibres i edicions.

Una altra apropiació que ha esdevingut usual en relació amb els quaderns és la de fer-ne facsímils o fer-ne reedicions, com ha fet, per exemple, König⁶ amb tots els àlbums de Boltanski i Roni Horn, que així han esdevingut llibres d'artista, o la de penjar-los en línia a les pàgines web dels autors o en biblioteques virtuals.

Un cop situats els paràmetres genèrics que perfilen aquesta cartografia aproximada dels quaderns d'artista, veurem que les produccions d'Evrú, Frederic Amat, Fernando Bellver i Carlos Pazos d'aquest apartat expositiu són molt significatives. Indubtablement ha contribuït a presentar-les la familiaritat i la constància que tots ells han desplegat amb el mitjà. Han realitzat llibretes-llibres de manera nombrosa i intensa. Tenen en comú l'ús de l'autografia i el collage, però els diferencia la seva peculiar visió i manera de veure.

Evrú abans Zush és un dels creadors d'art gràfic més rics i inclassificables del nostre país i un dels pioners en la traducció de mons gràfics al món multimèdia i a l'art digital. La intenció d'universalitzar les seves cosmologies peculiars és un signe de la seva pulsio mental i onírica, molt vinculada a les poètiques

surrealistes i que s'ha expandit en les noves tecnologies. D'altra banda, això li ha permès realitzar projectes de col·laboració diversos com el d'*Elia-Evrú*, que és un quadern de dibuix en color a dues mans en la línia dels jocs del *cadavre exquis* que plantejaven els surrealistes. Zush ha treballat reiteradament amb els quaderns i la seva relació amb els llibres ve de lluny. Els seus són quaderns que ens remetent als còdexs autogràfics i que formen un repertori fantàstic i embogit. Amb l'esperit d'hibridació que el caracteritza, ha construït un univers iconogràfic on bolca el seu imaginari, que s'articula a través del text i la imatge. Aquest binomi li permet crear una fantasia il·legible.

La riquesa de la densa iconografia que ha anat creant Zush fa referència a Evrú, que és un estat mental, permeable, on la dialèctica entre la bogeria i la raó es territorialitza mitjançant el dibuix i l'escriptura d'alfabets inventats com l'Asura. La resposta a l'interrogant de l'home i l'existència Zush l'abstreu des de la formalització gràfica de la seva peculiar genealogia corporal, primitiva i infantil, contraposada a la pulsio sexual que empeny la seva imaginació densa i escatològica, on la malaltia i la mort esdevenen una mena d'iconografia generativa.

Els quaderns-llibres són tallers portàtils que transcriuen l'univers relacional de multitud de temes: cos, identitat, economia, malaltia, bogeria, infantesa, amistat, sexe, màgia i dicotomia es manifesten entre la vida i mort. Evrú dibuixa un teixit vibrant de relacions encriptades per la seva originalitat mental. L'ús del llibre com a registre i contenidor dels mons finits és on l'artista realitza la ficció del viatge i on desplaça el seu estat Evrú. Aquest estat imaginari és on s'esdevé la possibilitat de localitzar una seqüència de capes emocionals que formen la memòria i la rauxa del subjecte. La doble pàgina constitueix la llavor del diari d'una obra, la constància dels projectes i de les emocions es fusionen en pàgines que relaten la complexitat de l'experiència personal. El llibre és el dipositari de l'energia i l'electricitat que sorgeixen d'una escriptura neuronal voluntàriament disposada i disciplinada. Tot això fa referència al fet que els estats gràfics on Zush explora podrien contemplar-se com a estats de bogeria, tot i que ell conscientment els articula en el seu discurs com a fantasmes. Aquestes construccions imaginàries, que basculen entre la innocència i el paroxisme, manifesten la biologia dels universos de tota mena, minúsculs i orgànics, que es van fent escriptura en un codi xifrat. Creen còdexs únics que es visualitzen des del propi objecte o en la performance del llibre en pantalla.

5. Jacques DERRIDA, *El libro por venir. Papel máquina*, Madrid, Trotta, 2007.

6. Anne MOEGLIN-DELCROIX, *Sur le livre d'artiste*, Marsella, Le Mot et le Reste, 2006.

Els treballs de Frederic Amat⁷ també s'articulen en una llarga trajectòria gràfica i bibliòfila. La seva experiència gràfica en els quaderns explora automatismes com gest i escriptura, donant lloc a expressions directes i intenses en què el món dels signes pren cos. Els quaderns del Japó, *Ki I* i *Ki II*, són quaderns de notes, amb dibuixos, fotografies pintades al damunt i anotacions que realitzà durant un viatge al Japó per preparar l'espectacle de dansa *Ki*. Aquests reculls responen a models de la literatura de viatge i estan centrats en les experiències del muntatge i la coreografia de la companyia de dansa de Cesc Gelabert a Tòquio. Amb força visual compon aquesta experiència des del món dels signes de la cultura japonesa contraposat a fragments i fotografies pintades de la seva cultura material, mostrant la sofisticació i la bellesa d'un país on el present dialoga amb el passat i les seves tradicions en una convivència peculiar. Amat ens comunica amb les seves composicions l'estranyesa que impregna la mirada de l'artista. En aquestes captures contemplatives i alhora actives que com a imatges fulgurants rebem dels fulls de *Ki*, vistos en el seu web com a llibre en moviment, destaca la força gràfica de l'apropiació ideogràfica del lloc. Són quaderns-llibres de viatge i de respostes del treball interdisciplinari d'Amat vinculat al teatre i a l'escenografia, dels quals fa una particular crònica i escriptura emocional. Estan penjats en línia i també se n'ha fet una edició facsímil.

D'altra banda, el quadern de Pina Bausch és una llibreta de butxaca que va crear Frederic Amat al Liceu de Barcelona durant la visita de la companyia de la coreògrafa alemanya. Realitzat mentre l'espectacle tenia lloc, és un treball de mirar i representar l'entorn que empalma amb altres percepcions clàssiques dels quaderns de dibuix de figura. La digressió es troba en el fet que les figuracions són petjades dels moviments aleatoris sobre el paper i no es basen en la mirada del dibuix del natural, en el que veu, sinó en la sensació de ser en el lloc, amb l'aspiració per osmosi del que està succeint. No vol representar, sinó que vol instaurar una altra equivalència.

El quadern d'Egipte de Fernando Bellver⁸ és un dels opuscles dels cúmuls de llibretes que aquest artista ha anat acumulant al llarg dels seus viatges des de 1999. És una llibreta que recull tot el que li crida l'atenció durant una visita turística al Caire. El dibuix es converteix en una mirada externa i minuciosa que s'inicia visualitzant el perfil de la ciutat i el seu riu amb una panoràmica retallada a cops de ploma com la que podria dibuixar a Nova York o a Tòquio des del mar després de veure una foto. D'aquests jocs de diàleg entre llenguatges,

disseny i publicitat tracten les composicions que inunden poderosament les pàgines. És un quadern de viatge en el sentit més exhaustiu, un document de crònica i d'estada, de representació figurada no exempta d'humor que s'ha realitzat com un diari, amb una il·lustració cada dia i mostrant un aspecte objectiu del país de les piràmides, de les seves ruïnes, de la seva gent. També, a tall de crònica, persegueix captar la riquesa decorativa dels murals faraònics fent intranscendent la seva magnificència i desfruint-los i parodiant el detall i els ornaments. Il·lustrat en blanc i negre com els dibuixos dels còmics i establint segons els gèneres de representacions il·lustracions més clàssiques, elaborades o més disteses i iròniques, Bellver ens proposa una mirada detallada, sintètica i epidèrmica dels llocs. Són figuracions que esdevenen abstractes com un film en blanc i negre. L'habilitat gràfica del quadern radica en el dibuix del natural, que s'inscriu en el gust estilitzat de les tendències hiperrealistes del postpop més afiliat a la il·lustració que a la representació més distanciada, i en l'articulació del text amb una tipografia dibuixada i la seva cal·ligrafia personal. Amb el temps, ha anat penjant a Internet quaderns dels seus nombrosos viatges, així com vídeos que enregistren el seu procés de treball, dibuixant, comentant i recorrent els llocs.

Carlos Pazos⁹ creu que la rel dels seus treballs és la literatura. La crònica sentimental dels seus diaris són el corpus dels quaderns inèdits mostrats al Museu de l'Empordà, a Figueres. D'aquella exposició són alguns dels quaderns que es mostren, quaderns originals i un facsímil d'un d'ells que va editar el Museu de l'Empordà. Durant anys ha anat compilant el material que forma *Inventari provisional 1999-2011. Cook books*, una col·lecció de quaderns que, com un extens diari, recull la dialèctica poètica de Pazos amb els objectes. La història comença amb tota mena d'objectes que adquireix o troba i que incorpora a la seva col·lecció. Aquesta col·lecció, en part, es desplaçarà per tal de formar part de les obres que neixen com a proposicions fetes des del collage. L'inventari d'aquests artefactes queda registrat en els quaderns, manifestant un gran exercici de poètica de l'objecte. El marcat caràcter narratiu del seu treball és el que li permet descabellar els seus treballs visuals, farcits d'aparellaments insòlits i trobades xocants d'objectes o imatges trets de context que condueixen a una ruptura entre aquests i el seu referent en una prolongació de l'*objet-trouvé surrealista*. Per a Pazos, l'objecte és com una paraula que, si no és al costat d'un altra, no construeix una frase. Els quaderns inèdits, en la seva presentació a Figueres, mostraven dues constants: els títols rars i poètics que reforcen l'habilitat suggeridora i cerquen complicitats i la reiteració de

7. Vegeu www.fredericamat.net/en/work/editions/-selection-1983-2011/ki-5.

8. Vegeu www.karavonisio.org/nyork.htm.

9. Vegeu www.carlospazos.com.

temes (l'autoretrat, la música rock i la seva icona principal, Elvis Presley). També hi trobem Mickey Mouse, Cotlliure, trossos de carn, sabates, cors i dentadures que fan referència al món de l'art i la sexualitat, que és omnipresent i exuberant, amb imatges que sovint freguen la pornografia. Aquest món reiterat i obsessiu es presenta amb humor per mitjà de metàfores i jocs de paraules i roman en l'inventari de quaderns diarístics.

Per acabar, voldria esmentar alguns treballs seleccionats de l'emergència de publicacions joves que ens arriben com a edicions especials i autoedicions i que reverteixen els seus enunciats en línia. Són treballs en què el quadern és suport formal i vehicle conceptual, en què la il·lustració i el disseny són l'horitzó proposicional. Són treballs que s'emmarquen en el context contemporani més recent, petites publicacions fetes d'ironia i d'immediatesa que proven de respondre a les situacions del present. Són treballs que enllacen amb el joc, les notes, l'escriptura dels llibres d'instruccions, els articles de les revistes per aprendre a fer determinades coses o la literatura periodística antiga.

Dins d'aquesta perspectiva trobem *Máquinas y maquinaciones* d'Ana García Pineda,¹⁰ que és un llistat d'idees acumulades, senzilles, que com a titulars simples omplen cada doble pàgina. Aparentment innocents i utòpiques per la simplicitat del dibuix i del text, ens aproximen a les petites publicacions de Ben, que formulen preguntes en el context ciutadà. Es tracta d'un conjunt d'invents per millorar la vida posant-hi poesia, protesta i imaginació, pròxima als experiments verbals de l'Oulipo. Se serveix del quadern per moure i commoure amb l'acció de millora social i col·lectiva.

El món il·lustrat de Tamara Arroyo¹¹ es desplega en el dibuix i les llibretes són el marc estimulant que s'expandeix en la Xarxa com un lloc proposicional i col·laborador per realitzar propostes que el dibuix permet. Atrèta per tots els gèneres del dibuix i les seves disseminacions productives, el seu web ens mostra la creació i els interessos d'un gabinet de dibuixos, on es virtualitzen el lloc, l'espai i la memòria en els formats més diversos. El dibuix en negre és el motor de les seves històries, que es presenten com a llibres-llibretes pròxims als quaderns il·lustrats de pedagogies del passat. *Mon tricot 2008-2011*, el quadern-fascicle per aprendre a tricotar basat en textos de revistes antigues, pretén registrar l'exercici de la memòria en compartir les maneres de tricotar. El seu web presenta projectes col·lectius i el d'una finestra expositiva al carrer, a València, del projecte Gabinete de Dibujos que permet anar presentant propostes d'altres artistes. Amb

Juegos populares o *Legazpolis* crea una plataforma de recuperació de jocs populars que transcriu en llibretes i que fa recordar les petites edicions d'Anne Messenger amb la transcripció dels jocs infantils de mans.

Per finalitzar, del grup 13L s'exposa el seu *cadavre exquis* realitzat com a autoedició digital de petit format. Imprès fa uns quants anys, aquest acordió que es desplega és fruit del desig de jugar amb el dibuix i la sorpresa com havien fet altres artistes. És un joc per mitjà del qual s'enganxen col·lectivament un conjunt de paraules o imatges; el resultat es coneix com a cadàver exquisit, que és la traducció de l'expressió francesa de *cadavre exquis*. És una tècnica usada pels surrealistes a partir de 1925 i es basa en un vell joc de taula en el qual els jugadors escriuen per torn en un full de paper, el doblegaven per amagar la part escrita i després la passaven al següent jugador perquè hi fes una altra intervenció. El cadàver exquisit es juga entre un grup de persones que escriuen o dibuixen una composició seqüencial. Cada persona només pot veure el final del que ha escrit el jugador anterior. Es diu que van adaptar la tècnica del cadàver exquisit al dibuix i al collage potser inspirats per les il·lustracions infantils. També es podia fer per correu, aparentment sense importar si el joc viatjava per via postal o no. El fet és que el cadàver exquisit del 13L es va passejar de casa en casa com un dibuix original o collage que creixia fins a completar-se. En acabar es publicà com una autoedició i així, jugant, varen donar resposta a les ganes de fer projectes junts.

Els mons que travessen aquestes publicacions joves són còmplices de la febre de dibuix i d'autoedició que ha confluit en el nostre país a molts indrets i que ha fet de les publicacions d'artistes un àmbit especulatiu fresc i nou de transmissió de pràctiques artístiques. La narració, el mestissatge i la transgressió dels límits de les disciplines són aspectes que radicalitzen els projectes, tenint el dibuix i el text com a motors. Aspectes que recull, a instàncies de Glòria Picazo, la publicació del Centre d'Art la Panera de Lleida *Impasse 10*.¹² Aquest llibre recorre el món de les publicacions emergents com un dels fenòmens més rics i excitants del panorama actual.

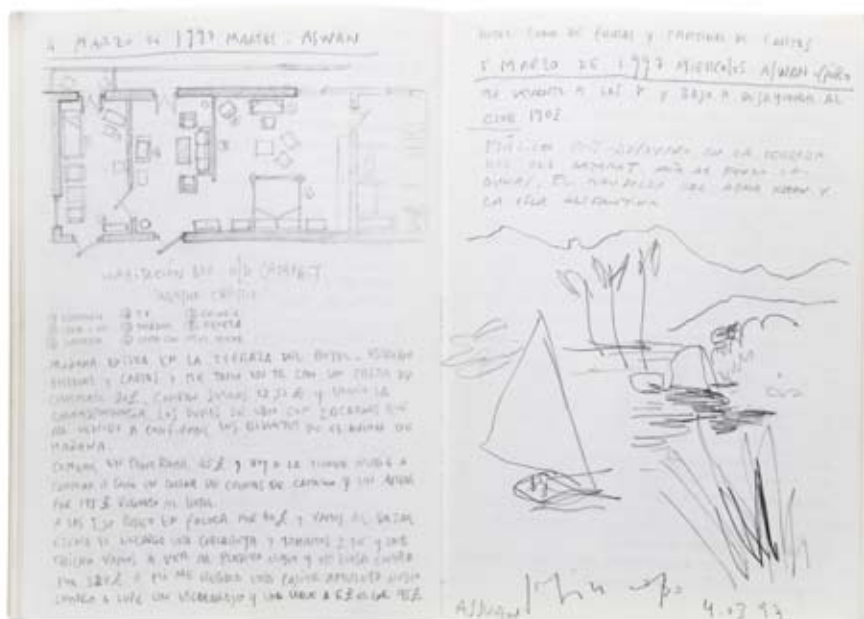
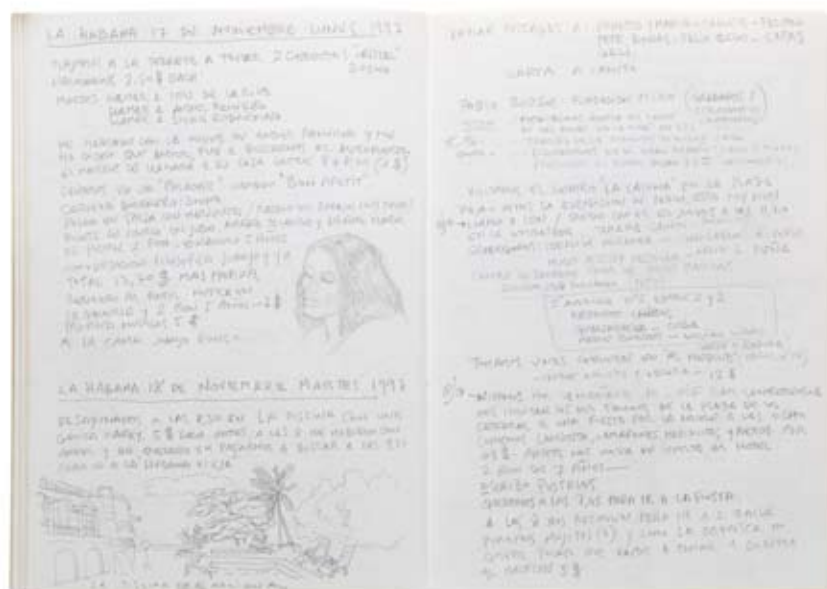
Antònia Vilà

10. Vegeu www.hangar.org/gallery/main.php?g2_itemId=19373.

11. Vegeu gabinetededibujos.com/2011/06/28/tamara-arroyo/28.

12. *Impasse 10*, Lleida, Centre d'Art La Panera, 2011.

1. Títol de l'obra: *Cuaderno de Egipto*
 Anys: 1994-1997
 Autor dels textos: Fernando Bellver
 Artista: Fernando Bellver
 Tècnica i material: llapis de grafit sobre paper
 Mides: 22 x 16 x 1,5 cm
 Tiratge: exemplar únic
 Col·lecció de l'artista



2. Títol de l'obra: *Diario visual*

Any: 2010

Artista: Pep Carrió

Mides: 14 x 9 x 3 cm

Tiratge: exemplar únic

Col·lecció de l'artista





3. Títol de l'obra: *LK, Montnegre/10*

Any: 2010

Autor dels textos: Javier Peñafiel

Artista: Javier Peñafiel

Tècnica: llapis i tinta sobre paper

Mides: 14,8 x 10,5 cm

Tiratge: exemplar únic

Col·lecció de l'artista

4. Títol de l'obra: *Máquinas y maquinaciones*

Any: 2008

Autora dels textos: Ana García-Pineda

Artista: Ana García-Pineda

Editor: autoeditat

Mides: 21 x 12 cm

Tiratge: s/n

Col·lecció de l'artista

5. Títol de l'obra: *Borrador 2*

Anys: 2010-2011

Artista: Tamara Arroyo

Mides: 21 x 15 x 0,5 cm

Tiratge: exemplar únic

Col·lecció de l'artista

6. Títol de l'obra: *Borrador 3*

Anys: 2010-2011

Artista: Tamara Arroyo

Mides: 21 x 15 x 0,5 cm

Tiratge: exemplar únic

Col·lecció de l'artista

7. Títol de l'obra: *S/t. Llibreta de notes*

Any: 1999

Artista: Carlos Pazos

Mides: 15 x 22 x 1,5 cm

Tiratge: exemplar únic

Col·lecció de l'artista

8. Títol de l'obra: *Duruvo*

Anys: 2006-2011

Artista: Evru

Tècnica i material: tècnica mixta sobre quadern; paper fet a mà enquadernat en pell

Mides: 32 x 20 x 4,5 cm

Tiratge: exemplar únic

Col·lecció de l'artista

9. Títol de l'obra: *Drawings*

Any: 2006

Autor dels textos: Biel Amer

Artista: Mònica Fuster

Disseny gràfic: Jesús Arpal i Mònica Fuster

Editor: Hiperbòlic Ed. amb la col·laboració de la Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca

Tècnica i material: impressió amb papirs i tintes especials i els lloms pintats a mà

Mides: 23 x 17 x 1,5 cm

Col·lecció de l'artista

10. Títol de l'obra: *Despinturas*

Any: 2010

Artista: Miquel Barceló

Disseny gràfic: Pablo Rubio

Editor: Matador/La Fábrica

Tècnica i material: impressió

Mides: 40 x 30 cm

Tiratge: s/n

11. Títol de l'obra: *Cadàver exquisit*

Any: 2006

Artista: 13L Col·lectiu

Editor: 13L Col·lectiu

Tècnica i material: impressió digital a partir d'un exemplar únic

Mides: 13 x 18 x 0,5 m

Tiratge: 30 exemplars

Col·lecció de l'editor

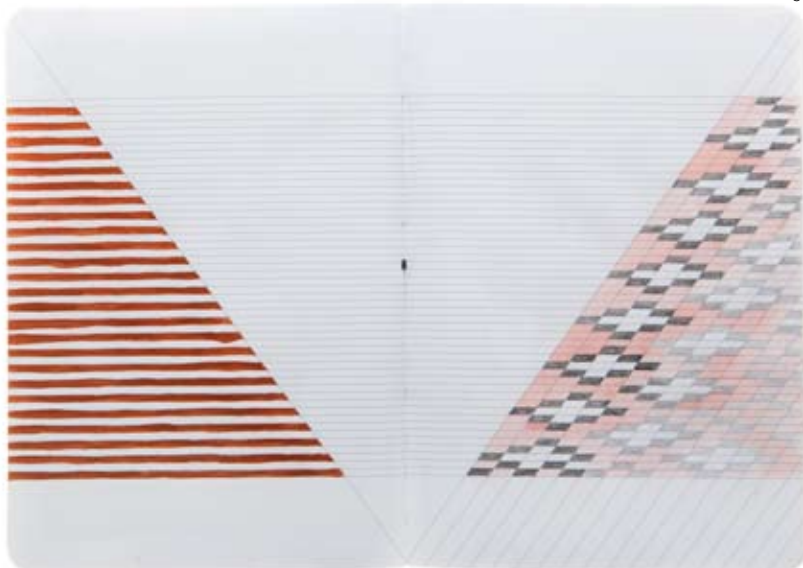
3



5



6



7



8



9



10



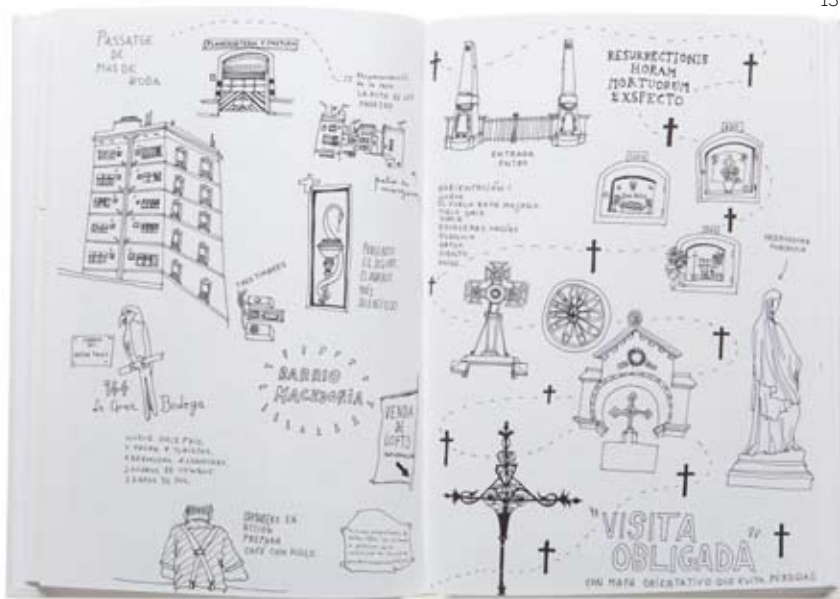
11



12



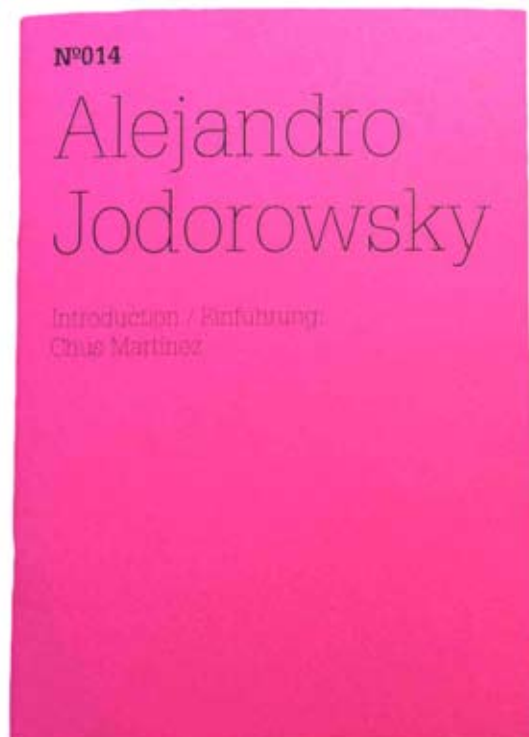
13



15



14





16

12. Títol de l'obra: *Pina Bausch*

Any: 2008

Artista: Frederic Amat

Tècnica i material: tinta sobre quadern

Mides: 13 x 18,5 x 1,5 cm

Tiratge: exemplar únic

Col·lecció de l'artista

13. Títol de l'obra: *La guía de las rutas inciertas*

Any: 2011

Artista: Clara Nubiola

Disseny gràfic: Bside Books

Editor: Bside Books

Tècnica i material: impressió

Mides: 23 x 16,5 cm

Tiratge: 365 exemplars

14. Títol de l'obra: *Nº014 Alejandro Jodorowsky*

Any: 2011

Autora dels textos: Chus Martínez

Artista: Alejandro Jodorowsky

Editor: Harje Cantz

Tècnica i material: impressió òfset enquadernada amb grapa

Mides: 25 x 17,5 cm

Tiratge: s/n



15. Títol de l'obra: *Ki*

Any: 2010

Artista: Frederic Amat

Tècnica i material: tècnica mixta sobre quadern

Mides: 30 x 22 x 4 cm

Tiratge: exemplar únic

Col·lecció de l'artista

16. Títol de l'obra: *Elia-Evru*

Any: 2011

Artistes: Evru i Alice di Carlo

Tècnica i material: tècnica mixta sobre quadern

Mides: 14 x 9 x 2 cm (tancat), 60 p.;

14 x 270 cm (desplegat)

Tiratge: exemplar únic

Col·lecció de l'artista





Col·leccions/ recol·leccions

La idea de col·lecció com a praxi editorial

S'ha escrit molt sobre el fenomen del col·leccionisme com a categoria ontològica, però no tant sobre quin és el grau de creativitat necessari, o suficient, perquè la mera activitat del col·leccionista es converteixi en un acte creador en si mateix. I no acostuma a ser freqüent que es vinculi la tasca del col·leccionista a la de l'editor, si bé tots dos, en essència, es dediquen a feines ben semblants: fet i fet, ¿què és un editor sinó un "col·leccionista" de continguts escollits curosament d'entre l'abundància de material rebut i després ordenats amb la mateixa cura per incloure'ls en un context particular (i possiblement, en fer-ho, expandir-ne el significat individual amb unes ressonàncies noves)? ¿Com modula el col·leccionista el sentit de tots els elements que constitueixen la seva col·lecció pel simple fet d'haver-los triat per incloure'ls-hi? I si parlem, ja no de "col·leccions", sinó del subconjunt constituït pels arxius personals... ¿on hem de situar la frontera entre la simple juxtaposició d'objectes incorporats a l'arxiu personal i la selecció intencionada de certs materials mitjançant la qual es presenta com a espontani el que potser ha estat curosament reunit i ordenat per captar certa imatge o provocar una impressió determinada?

¿Quina és la relació entre l'acumulació de materials que implica la creació de tot arxiu personal i la tasca de "descart" que sembla ser intrínseca al càrrec d'editor? ¿Com es relacionen entre elles unes activitats que a primera vista poden semblar tan oposades com són la de col·leccionar (acumular) i editar (escollir i, en conseqüència, també refusar)? ¿Fins a quin punt l'editor és un col·leccionista i el col·leccionista un editor? ¿I fins a quin punt l'un i l'altre fan el paper d'*autors*, en establir relacions inèdites, inclús inusitades, entre els materials que són objecte de les seves respectives seleccions?

En l'àmbit de les publicacions d'artista, en què per definició s'hi desafien les convencions i els codis preestablerts per forçar-ne els límits, totes aquestes qüestions són d'una significació particular i obren algunes vies de reflexió interessants. Al llarg del segle XX i fins als nostres dies, molts artistes s'han situat a través de la seva activitat editorial en una posició equidistant entre l'editor, el col·leccionista, l'editor, l'autor i fins i tot el comissari, tot potenciant d'aquesta manera l'ambigüitat dels rols exercits per cadascuna d'aquestes categories i explotant-ne al màxim els respectius potencials, però no és fins als anys cinquanta que les publicacions d'artista esclaten veritablement com a gènere de ple dret. Tanmateix, cal destacar, d'entre els precedents més cèlebres en què ja trobem aquesta simbiosi de diversos rols, la *Boîte-en-valise* de Marcel Duchamp (1936), una mena d'exposició portàtil continguda dins una maleta per a la qual Duchamp va seleccionar un seguit d'obres seves fetes anteriorment, va fer-ne les versions "reduïdes" que hi inclouria i es va ocupar d'"editar-la" i distribuir-la ell mateix en forma de múltiple.

Ja a la segona meitat del segle XX hi haurà molts artistes que adoptaran el paper d'editors en tota mena de publicacions, d'entre les quals destaquen les revistes d'artista, que sovint es convertiran en "atípics contenidors d'art experimental, equivalents a museus portàtils o galeries 'deslocalitzades'"¹ i que aniran constituint al llarg dels seus números atractives "col·leccions" de continguts de formats molt poc convencionals. Entre els projectes pioners d'aquesta mena, *Aspen*, "la revista en una caixa" editada per Phyllis Johnson i publicada entre 1965 i 1971, n'és una mostra cèlebre i es pot considerar, d'altra banda, una de les primeres revistes veritablement *multimèdia*, ja que gairebé tots els seus números van adoptar la forma d'un contenidor –una carpeta o una caixa– replet de contribucions d'artistes, escriptors, músics, filòsofs, etc., en formats diversos: postals, gravacions d'àudio

1. Pepe MURCIEGO, "NSMBLDS. Revistas ensambladas en el Estado español", a: *Hojeando... Cuatro décadas de libros y revistas de artista en España*, Madrid, Seacex, 2009.

(en disc flexible), de cinema (en rotlles de pel·lícula súper-8), fotografies, textos...

En un context més proper, concretament a Barcelona, el primer projecte de publicació periòdica impulsat per artistes que assolirà una veritable rellevància és la revista *Dau al Set*, que va ser fundada el 1948 simultàniament al col·lectiu del mateix nom. Els seus impulsors van ser el polifacètic Joan Brossa, el filòsof Arnau Puig, el crític Juan Eduardo Cirlot i els pintors Joan Ponç (director de la revista), Antoni Tàpies, Modest Cuixart i Joan-Josep Tharrats, que exercia a un mateix temps d'editor i impressor. Tots ells en van ser els responsables fins al 1956, si bé a partir del 1951, l'any de l'exposició homònima dels artistes del grup a la Sala Caralt de Barcelona, la revista va passar de ser el producte d'un treball d'edició col·lectiu a ser més aviat el resultat de l'interès i la tenacitat personals de Joan-Josep Tharrats. A Espanya, en un context cultural tancat en extrem, *Dau al Set* va aconseguir una importantíssima tasca de difusió del surrealisme i de divulgació de les avantguardes històriques. Entre els seus col·laboradors, al marge dels artistes, també s'hi comptaven els crítics d'art més importants de l'època, com ara el ja esmentat Cirlot, Alexandre Cirici Pellicer i Santos Torroella. El seu format era relativament clàssic, tot i que a partir del número 5 se succeïren especialment les juxtaposicions de textos, generalment –però no només– de Joan Brossa, en diàleg amb les obres plàstiques dels artistes del grup, que establien amb el text una relació que anava més enllà de la de pures il·lustracions.

Gairebé dues dècades més tard apareix a Palma *Neon de Suro*, que va ser editada pels germans Andreu i Steva Terrades entre el 1975 i el 1982 juntament amb altres joves artistes, com ara Tomeu Cabot, Sara Gilbert i Joan Palou. Els seus editors la definien com un “fullet monogràfic de divulgació” i el seu àmbit d'acció se situava molt a prop dels interessos i el funcionament de l'art correu. Impresa en blanc i negre i plegada en quatre, *Neon de Suro* es trametia gratuïtament a un seguit de destinataris i cada número es consagrava, habitualment, a un únic artista. Sara Gilbert, que ja hem esmentat com a fundadora i que també en va ser una de les editores, és qui va assumir la tria dels continguts del primer número. En els següents la succeïren Miquel Barceló (1976), Javier Mariscal (1977), Toni Catany (1978) i Julien Blaine (1980), entre d'altres. Entre els números dedicats a diversos artistes adquireix rellevància, per la seva relació amb una de les galeries barcelonines més avantguardistes dels anys setanta, el titulat “*Neon de Suro* a la Galeria Mec Mec”, publicat el 1977.

A la mateixa època sorgeixen dues altres publicacions periòdiques d'artistes amb formats molt menys

convencionals. La primera és *Texto poético*, que es publica a València entre el 1977 i el 1989 sota l'impuls del poeta Bartolomé Ferrando. Amb una periodicitat variable, cada número és un recull de materials molt heterogenis: a banda de poesia i prosa, hi trobem projectes, poemes-objecte, accions impossibles... La segona, *Èczema*, és el resultat de l'activitat d'un col·lectiu d'editors entre els quals van exercir-hi un paper destacat Lena Balaguer, Vicenç Altaió i Pepe Sallés. Apareix a Sabadell el 1978 i cada número adopta un format diferent en funció dels seus continguts. Els seus editors l'acabaran definint com un revista de poetes “que amb les lletres no en tenen prou”² i assolirà el número 28 abans de desaparèixer, definitivament, el 1984. Una dècada més tard, un dels seus editors, Vicenç Altaió, reprèn la tasca editorial per llançar, juntament amb Claret Serrahima, Manel Guerrero, Joaquín Pibernat i Manel Sala, *Cave Canis*, que apareixerà a Barcelona entre el 1996 i el 1999 i en què ja des del principi s'anuncia que només tindrà nou números, un per a cada lletra del títol. La revista, en aquest cas, consisteix en una caixa de cartró dissenyada per Claret Serrahima que conté les diverses aportacions dels col·laboradors: textos, gravacions en CD, múltiples creats per artistes, etc., generalment organitzats al voltant d'un tema monogràfic.

El de les revistes, tanmateix, no és l'únic terreny en què s'entrellacen les activitats d'edició, selecció, col·lecció, recol·lecció... Una altra estimulants faceta dels nombrosos vincles i superposicions que es poden arribar a teixir al voltant d'aquestes activitats la constitueixen aquells artistes que construeixen les seves publicacions d'artista sobre la base del concepte d'“arxiu” –entès com a col·lecció de documents–, sigui del seu propi arxiu de treball, sigui d'un arxiu aliè o simplement d'una ficció.

La publicació editada per Christian Boltanski el 1988 arran de la seva exposició al Centre d'Art Reina Sofia de Madrid, *Archives de l'année 1987 du journal “El caso”*, aplega fotografies d'assassins, víctimes i persones desaparegudes, totes elles aparegudes al llarg de l'any anterior al diari sensacionalista *El caso*. La sèrie d'imatges publicades, sense cap text que les identifiqui i molt borroses, replica d'una manera molt exacta la instal·lació homònima, en què les mateixes fotografies es presentaven encara més ampliades i il·luminades per uns llums individuals. *Archive of Archives 1998-2006* és el llibre publicat amb motiu de l'exposició del mateix títol que les artistes Montserrat Soto i Gemma Colesanti van presentar al Centre d'Art La Panera el 2006. En aquesta ocasió, l'exposició estava construïda a partir de la idea d'arxiu i les seves diverses tipologies: des del codi

2. Ricard MAS, *Èczema. Del textualisme a la modernitat. 1978-1984*, Sabadell, Museu d'Art de Sabadell, 2002.

genètic fins a les noves tecnologies audiovisuals. Entre les categories al voltant de les quals s'estructurava el contingut, s'hi comptaven la memòria dels objectes, la memòria de la mort, la memòria escrita, la memòria oral i la biològica, entre d'altres.

En el cas del llibre *Anatomia Diògenes. Obres inèdites acumulades*, de Jordi Mitjà, publicat el 2009, el material d'arxiu de què es nodreix és la pròpia trajectòria artística de l'autor, que actua com si fos un "Diògenes selectiu",³ seleccionant per a la publicació materials dels projectes artístics que havia generat entre 1988 i 2008. En paraules de David Armengol, "en aquest fi i subtil equilibri entre el que és apropiat i el que és reinventat sota la seva autoria és on se situa el potencial de la seva obra i de la seva manera d'entendre la pràctica artística".⁴

Tots aquests exemples il·lustren algunes respostes possibles a les preguntes que plantejava al començament d'aquest text. Tanmateix, no són els únics i sens dubte no esgoten el ric potencial de variables que poden arribar a generar els encreuaments i les superposicions de rols, formats i codis en la gènesi artística de col·leccions, publicacions i arxius.

Mela Dávila Freire

1. Títol de l'obra: *Dau al Set* [des. 1952]
Any: 1952
Autor: Joan Josep Tharrats
Artistes: Joan Josep Tharrats, Joan Ponç, Arnau Puig, Joan Brossa, Antoni Tàpies, Modest Cuixart
Editors: Joan Josep Tharrats, Joan Ponç, Arnau Puig, Joan Brossa, Antoni Tàpies, Modest Cuixart
Tècnica i material: 12 p., il. col.
Mides: 25 x 17,5 cm
Tiratge: 285 exemplars
Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Joan Josep Tharrats

2. Títol de l'obra: *Àlbum*
Any: 1973
Artista: Miralda
Disseny gràfic: Miralda
Editor: Galeria Pelaires (Palma de Mallorca)
Tècnica i material: impressió sobre paper
Mides: 21 x 22 x 1 cm
Tiratge: s/n
Col·lecció de l'artista

3. Títol de l'obra: *Portrait Robot*
Any: 2009
Autors dels textos: Jordi Font Agulló, Pere Noguera
Artista: Pere Noguera
Disseny gràfic: Jesús Novillo, Carolina Trebol
Editor: Crani Editorial
Tècnica i material: edició
Mides: 23,5 x 19 cm
Tiratge: 500 exemplars

4. Títol de l'obra: *Èczema: é que é* [des. 1982]
Any: 1982
Autors dels textos: Vicenç Altaió, Lena Balaguer, Maria Josep Balsach, Antoine Laval, Glòria Picazo, Benet Rossell, Joaquim Sala-Sanahuja, Annemieke Van de Pas, Perejaume, Jordi Domènech
Artistes: diversos artistes
Editors: Vicenç Altaió, Lena Balaguer
Tècnica i material: 14 fulls, il. col.; en carpeta
Mides: 33 x 47 cm
Tiratge: s/n
Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació

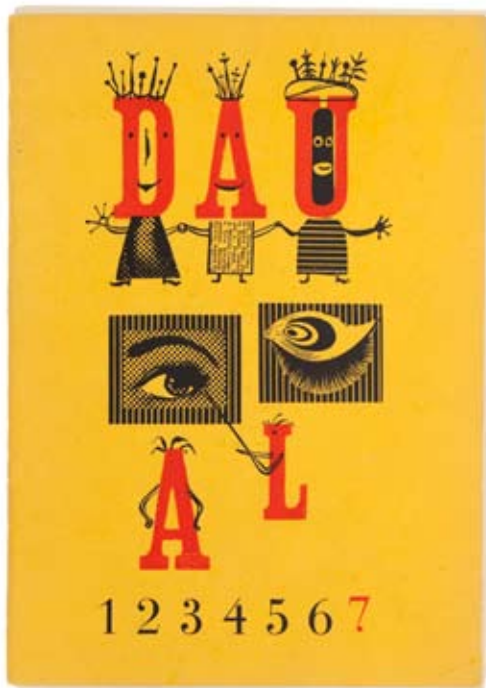
5. Títol de l'obra: *Papermind. The After 8 Fanzine*, núms. 20 i 22
Any: 2011
Autors dels textos: diversos autors
Artistes: diversos artistes
Disseny gràfic: Colectivo Papermind
Editor: Papermind. The After 8 Fanzine
Tècnica i material: diverses tècniques i formats
Mides: 24 x 16 x 2 cm
Tiratge: 100 exemplars
Col·lecció de l'editor

6. Títol de l'obra: *Muy frágil*
Any: 1993
Autors dels textos: diversos autors
Artistes: diversos artistes
Editor: Actividad Redonda
Tècnica i material: impressió
Mides: 29,5 x 30 cm
Tiratge: s/n
Col·lecció particular

3. David ARMENGOL, "Una aproximación a Anatomía Diógenes en tres conceptos", a: Jordi MITJÀ, *Anatomia Diògenes. Obres inèdites acumulades*, Barcelona, Crani Editorial, 2009.

4. Ibid.

1



COL·LECCIONS/RECOL·LECCIONS 31

2



4



3



5



6



7. Títol de l'obra: *Anatomia Diògenes. Obres inèdites acumulades entre 1988-2008*

Any: 2008
Autors dels textos: Jordi Mitjà, David Armengol
Artista: Jordi Mitjà
Disseny gràfic: Jesús Novillo, Carolina Trebol
Editor: Crani Editorial
Tècnica i material: edició
Mides: 28 x 20 cm
Tiratge: 500 exemplars

8. Títol de l'obra: *Neon de suro. Fullet monogràfic de divulgació*
[des. 1975]

Any: 1975
Autor: Sara Gibert
Artistes: diversos artistes
Editors: Esteva Terrades, Sara Gibert, Andreu Terrades, Bartomeu Cabot
Tècnica i material: 8 p., il. b/n
Mides: 42,5 x 30,3 cm
Tiratge: s/n
Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació

9. Títol de l'obra: *Contenido bolso*

Any: 1979
Artista: Francesca Llopis
Editor: autoeditat
Tècnica i material: fotocòpies
Mides: 29 x 21 cm
Tiratge: exemplar únic
Col·lecció de l'artista

10. Títol de l'obra: *Look London*

Any: 2007
Artista: Ximena Pérez Grobet
Disseny gràfic: Ximena Perez Grobet
Editor: Nowhereman Press
Tècnica i material: impressió òfset, plegat a mà
Mides: 9 x 12 x 2 cm
Tiratge: 50 exemplars
Col·lecció de l'artista

11. Títol de l'obra: *Texto*

Any: 2010
Autors dels textos: diversos autors
Artistes: diversos artistes
Disseny gràfic: David Bestué, Daniel Jacoby, Gabriel Pericàs
Editors: David Bestué, Daniel Jacoby, Gabriel Pericàs
Tècnica i material: publicació
Tiratge: 500 exemplars
Col·lecció de l'editor

12. Títol de l'obra: *Dinou. Núm. 1 - publicació irregular*

Any: 2011
Autor dels textos: Dinou
Artista: Dinou
Disseny gràfic: Dinou
Editor: Dinou
Tècnica i material: diari
Mides: 39 x 29 x 0,3 cm
Tiratge: 3.000 exemplars
Col·lecció de l'editor

13. Títol de l'obra: *Tres. Je suis mort*

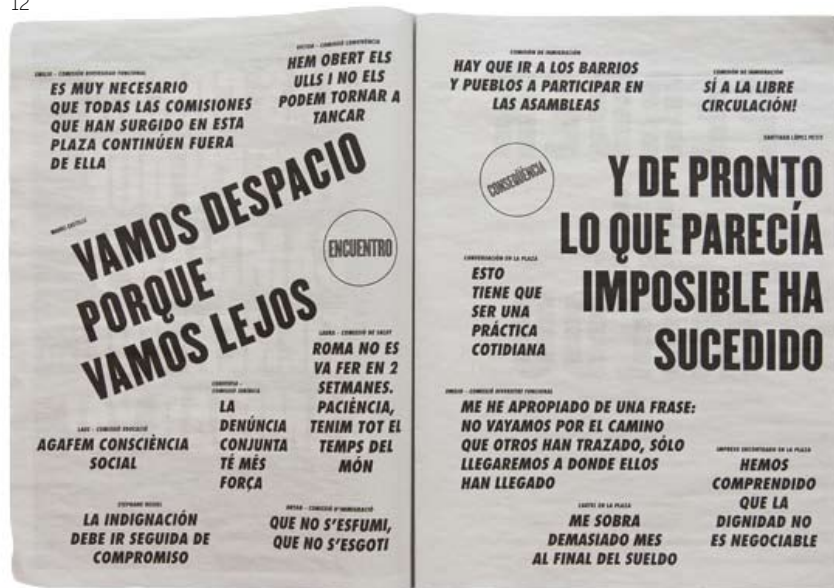
Any: 2011
Autors dels textos: diversos autors
Artista: Tres
Disseny gràfic: Xavi Casadesús
Editor: Centre de photographie de Lecture
Tècnica i material: paper i impressió de diari
Mides: 42 x 30 cm
Tiratge: s/n
Col·lecció de l'artista

7



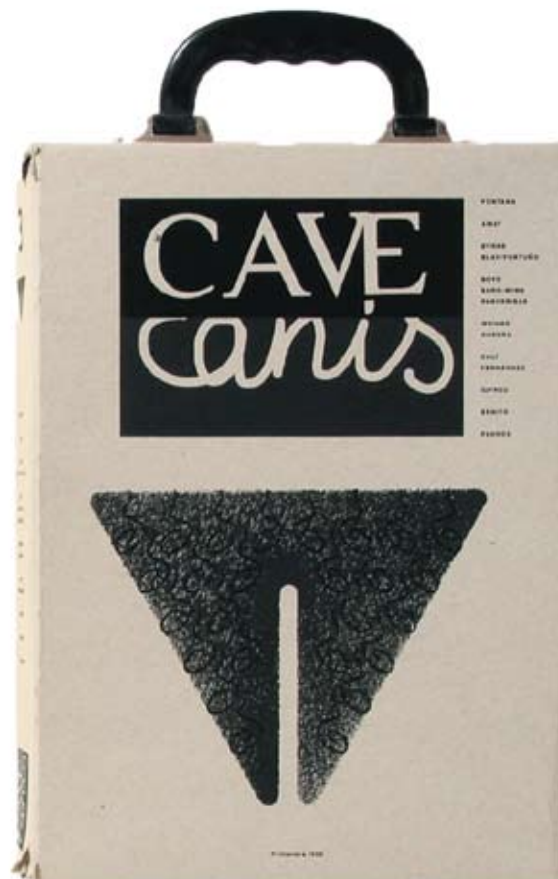
8







14

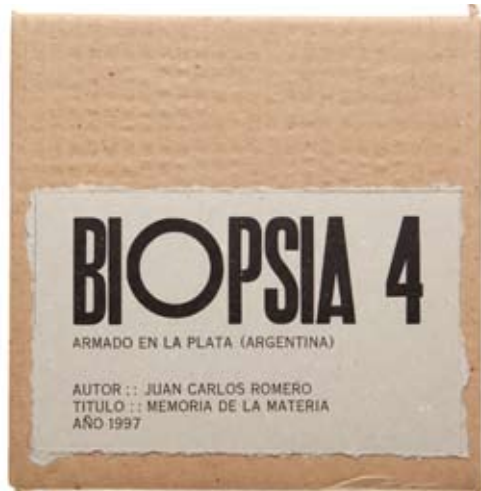


15





16



17

18



14. Títol de l'obra: *La Más Bella. Manual de instrucciones*

Any: 2007

Autors dels textos: diversos autors

Artistes: diversos artistes

Disseny gràfic: La Más Bella i altres

Editor: La Más Bella A. C.

Tècnica i material: tècnica mixta, caixa d'obra objectual i gràfica en diversos suports

Mides: 33 x 8 x 23 cm

Tiratge: 1.000 exemplars

Col·lecció de l'editor

15. Títol de l'obra: *Cave Canis*

Any: 1995-1999

Autors dels textos: diversos autors

Artistes: diversos artistes

Disseny gràfic: diversos

Editor: Cave Canis

Tècnica i material: capsos contenidores

Mides: 32,5 x 24 x 5 cm

Tiratge: 600 exemplars

Col·lecció particular

16. Títol de l'obra: *Biopsia 2. Armado en La Plata (Argentina). Mar*

Any: 1993

Autor dels textos: Grupo Escombros

Artistes: diversos artistes

Editor: Edgardo Antonio Vigo

Tècnica i material: 1 desplegable (2 plects), 4 fulls, 1 bossa de plàstic negra; il. b/n ; en capsa

Mides: 20 x 20 x 4,5 cm

Tiratge: 50

17. Títol de l'obra: *Biopsia 4. Armado en La Plata (Argentina). Memoria de la materia*

Any: 1997

Autor dels textos: Juan Carlos Romero

Editor: Edgardo Antonio Vigo

Tècnica i material: 1 full, una clau, 1 bossa, 1 cartolina plegada; en capsa

Mides: 20 x 20 x 4,5 cm

Tiratge: 50

Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació

Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació

18. Títol de l'obra: *Diagonal Cero. Revista trimestral*, núms. 5-6

Any: 1963

Autors dels textos: diversos autors

Artistes: Alejandro Denis-Krause, Adriana Bianco, Hans Arp, Edgardo Antonio Vigo

Editor: Edgardo Antonio Vigo

Tècnica i material: 5 fulls plegats (20 p.), 1 full de làm.; il. col.

Mides: 24,2 x 18,5 cm

Tiratge: s/n

Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació

Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació

20



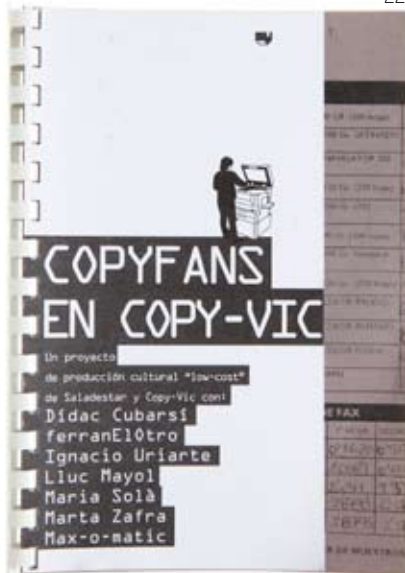
19



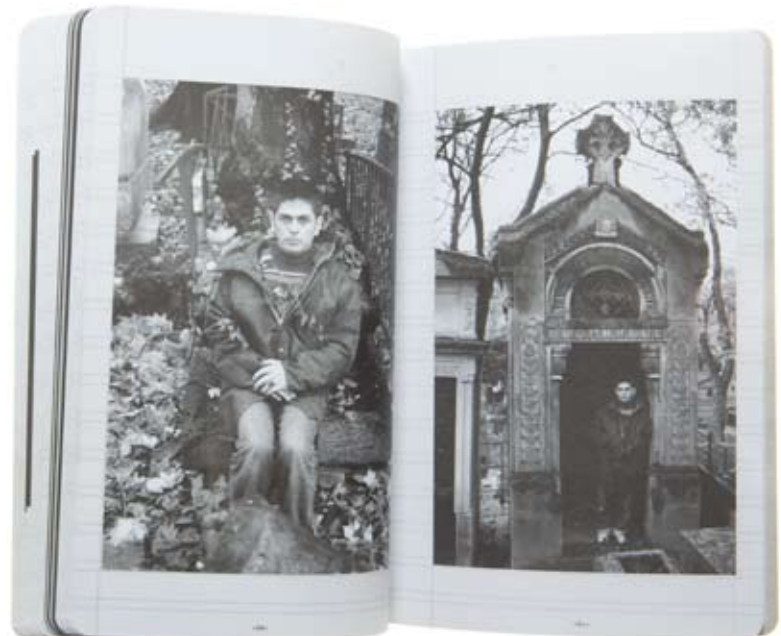
21



22



23



24



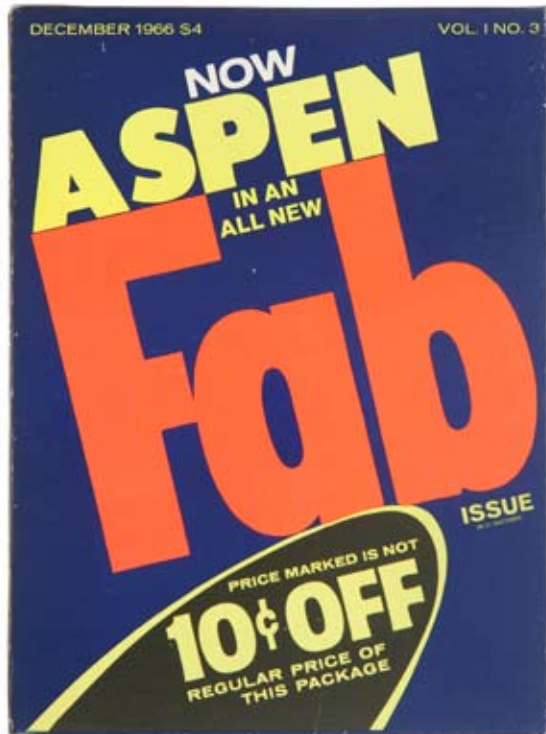
25



26



27



19. Títol de l'obra: *[Ready Mix / dj=vida]*

Any: 2009
 Autor dels textos: DJ=vida
 Artista: DJ=vida
 Editor: Save As... Publications
 Tècnica i material: 20 p. (il. b/n) i 1 disc de vinil
 Mides: 19 x 19,2 cm
 Tiratge: 500 exemplars
 Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació

20. Títol de l'obra: *Líneas cinéticas*

Any: 2009
 Autor dels textos: ferranEIOtro
 Artista: Martín Vitaliti
 Disseny gràfic: ferranEIOtro
 Editor: Save As... Publications
 Tècnica i material: 56 p. (il. b/n) i 1 desplegable
 Mides: 21 x 15 cm
 Tiratge: 500 exemplars
 Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació

21. Títol de l'obra: *Manga mammoth. Francesc Ruiz en Tokio*

Any: 2009
 Autor dels textos: Francesc Ruiz
 Artista: Francesc Ruiz
 Editor: Save As... Publications
 Tècnica i material: 112 p. (il. col.) i 1 opuscle (22 p.)
 Mides: 19 x 13,5 cm
 Tiratge: 1.000 exemplars
 Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació

22. Títol de l'obra: *Copyfans en Copy Vic*

Any: 2008
 Autors dels textos: diversos autors
 Artistes: diversos artistes
 Disseny gràfic: Lluç Mayol
 Editor: Copy Vic
 Tècnica i material: fotocòpies enquadernades
 Mides: 21 x 15,5 cm
 Tiratge: impressió per encàrrec
 Col·lecció particular

23. Títol de l'obra: *El libro del déficit*

Any: 2003
 Autors dels textos: Javier Peñafiel, Carles Congost, El Perro, Mireya Masó, Joana Cera, Dani Montlleó, Gustavo Marrone
 Artistes: Javier Peñafiel, Carles Congost, El Perro, Mireya Masó, Joana Cera, Dani Montlleó, Gustavo Marrone
 Disseny gràfic: Alex Gifreu
 Editor: Cru
 Tècnica i material: impressió offset i enquadernació
 Mides: 21 x 15 cm
 Tiratge: 300 exemplars
 Col·lecció particular

24. Títol de l'obra: *La edad perversa*

Any: 2003
 Autor dels textos: Joan Morey
 Artistes: diversos artistes
 Disseny gràfic: Albert Folch
 Editor: Galeria Horrach Moya
 Tècnica i material: impressió offset enquadernada amb grapa
 Mides: 21 x 15 cm
 Tiratge: s/n
 Col·lecció particular

25. Títol de l'obra: *Räume. Beleg III*

Any: 1976
 Artistes: Carl Andre, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Hans Hollein, Bruce Nauman, Gerhard Richter, Ulrich Rückriem
 Editor: Städtisches Museum Mönchengladbach
 Tècnica i material: impressió tipogràfica sobre paper i tinta impresa sobre cartó
 Mides: 20,5 x 16 x 2,6 cm (capsa); 19,4 x 15,1 cm (díptics interiors)
 Tiratge: s/n
 Col·lecció MACBA. Consorci MACBA

26. Títol de l'obra: *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*

Any: 1969
 Artista: Marcel Broodthaers
 Editor: Galerie Wide White Space (Anvers) i Galerie Michael Werner (Colònia)
 Tècnica i material: impressió offset sobre paper
 Mides: 32,5 x 25,1 x 0,3 cm
 Tiratge: 90
 Col·lecció MACBA. Fundació MACBA

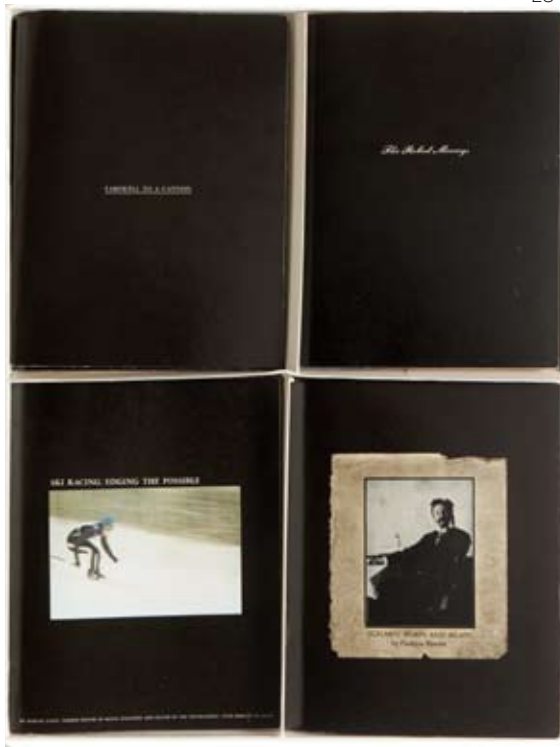
27. Títol de l'obra: *ASPEN. The Multimedia Magazine in a Box. Nº3. The Pop Art issue*

Any: 1966
 Artista: ASPEN
 Disseny: Andy Warhol i Davis Dalton
 Editor: Phyllis Johnson, Roaring Fork Press (Nova York)
 Tècnica i material: publicació
 Mides: mides diverses
 Tiratge: s/n
 Col·lecció MACBA. Fundació MACBA

28. Títol de l'obra: *ASPEN. The Multimedia Magazine in a Box. Nº2. The White Box*

Any: 1966
 Artista: ASPEN
 Disseny: Frank Kirt i Tony Angotti
 Editor: Phyllis Johnson, Roaring Fork Press (Nova York)
 Tècnica i material: publicació
 Mides: mides diverses
 Tiratge: s/n
 Col·lecció MACBA. Fundació MACBA

28





Poetes artistes

La poesia, i més dins de l'art, és un terreny força relliscós. Intentaré no ficar-me en cap jardí, però en tot cas val la pena posar de relleu les potencialitats del llenguatge poètic, no forçosament escrit, encara que també aquest, dins del que denominem globalment "llibres d'artista".

Per dir-ho ras i curt parafrasejaré la coneguda definició que diu que "El llibre d'artista no és un llibre d'art, és una obra d'art". Doncs be, el llibre d'artista d'un poeta no és un llibre de poemes, és un poema.

La relació entre poesia i art és llarguíssima i entre poesia i llibres-objecte, també. No en va, un dels precedents sovint citats és el poeta Mallarmé. En el seu projecte *El llibre*, va decidir que la publicació no tingués començament ni final, que tot fos possible d'intercanviar, fulls solts que l'espectador pogués permutar o millor dit commutar, de tal manera que el discurs sempre tingués un sentit complet. No va ser fins al 1957 que el llibre es va publicar.¹

En aquesta peça s'hi apunten bona part dels trets característics dels llibres d'artista: la interacció, el sentit d'una obra en conjunt més que una suma de parts i el fet d'entendre el llibre com un artefacte, amb mecanismes i ressorts conceptuals, més que com a simple suport d'un text.

Entre els precursors immediats dels llibres d'artista també trobem Apollinaire i els futuristes italians, els dadaïstes i els constructivistes russos, tots ells vinculats a la ruptura del text i de la pàgina tradicional. Alhora, hi ha l'omnipresent Marcel Duchamp, vinculat als moviments dadaïsta i surrealista i font de mil idees noves: op-art, happening, instal·lacions, caixes contenidores, art conceptual, fluxus... També trobem el rastre dels poetes concrets dels anys cinquanta i seixanta, amb un major interès pel valor visual i espacial de la pàgina. Tots ells, com veiem, es mouen en el terreny de la poesia no convencional.

Antoni Tàpies i Joan Brossa van col·laborar en la creació d'un llibre d'artista titulat *Novel·la* (1965), que consistia en la successió, cronològicament ordenada, d'una sèrie de documents oficials relatius a un subjecte fictici, des de la partida de naixement fins a la de defunció, comprènent tots els certificats acadèmics, militars, religiosos i civils propis de qualsevol ciutadà comú. En aquella ocasió, la freda successió de documents venia contrarestatada pels traços foscos i violents amb els quals Tàpies tacava i entelava el rigor propi d'aquells papers. La seva poètica anava més enllà de la narrativa i la paraula rimada. L'explosió dels límits de la poètica visual i fins i tot objectual forma part del mateix llenguatge del llibre d'artista.

Així doncs, entre Brossa i Mallarmé s'obre un territori fèrtil per a l'experimentació en què molts creadors han treballat. Amb aquesta experimentació, el poeta aborda una escriptura que ja no és pròpiament o solament literària o poètica (estricto sensu), sinó que tot sovint és plàstica. Hi ha interès per nous suports, formats i materials i un interès diferent pel suport llibre i es comença a utilitzar aquest mitjà, tradicional vehicle de textos literaris, per a un altre ús: el de l'experimentació plàstica. El llibre esdevé un mitjà autònom d'expressió plàstica, al marge de la tradició literària o poètica o de l'art convencional.

La poesia objectual ha influït definitivament en la confecció del llibre a l'hora d'explorar les possibilitats formals dels papers, la impressió, l'enquadració i els formats i acabar convertint el llibre en llibre-objecte. El llibre-objecte utilitza la imatge del llibre mateix com a element simbòlic, però s'escapa de la seva corporeïtzació per fer esclatar el format en mil bocins. Hi ha casos extrems en què el llibre ja no pot ser fullejat, renunciant a una major capacitat transmissora d'informació i al factor temporal i participatiu en benefici de la potenciació de la imatge tridimensional o escultòrica.

¹ Jacques SCHERER (ed.), « *Le Livre* » de Mallarmé. *Premières recherches sur des documents inédits*, Paris, Gallimard, 1957.

Entrant ja en algunes de les peces exposades a *Passant pàgina* i sense intentar etiquetar massa les peces, intentaré agrupar algunes peces per territoris comuns.

Dues petites publicacions comparteixen un llenguatge entre naïf i dadaïsta: *Fíjate* del col·lectiu Fundació Joan Tabique i *El Naufraguito* de Ceferino Galán. Ambdues són un treball d'una certa artesanía manual, però d'una alta volada conceptual. Els Fundació Joan Tabique van treure un grapat de números de *Fíjate* entre el 1990 i el 1997, amb els quals exploraven les possibilitats narratives sota l'aparença del joc. Entesos com a capses de sorpreses, cada exemplar era únic. Ceferino Galán i la resta de col·laboradors, pel seu costat, porten la impressionant xifra de 90 números d'*El Naufraguito*, la majoria amb la seva miniatura *Mininaufraguito*. Allunyat dels cercles artístics, ha hagut de rebre el reconeixement des del sector potser menys primmirat del còmic amb el premi al millor fanzine espanyol en el Saló del Còmic de Barcelona de l'any 2011. Amb un humor càustic i surrealista, les seves petites planes són plenes de poesia.

Hi ha també tot un conjunt de peces, aquí representades per *Gritas gratis* de Joana Brabo, *Santa Comida* de Miralda, *20 poemillas de amor de usar y tirar* d'Abel Figueras, *Duc un cuc al cap* de Francesca Llopis i alguns altres que treballen en aquest mateix territori de peça total, transversal, poètica i artesanal. Serveixi com a definició incompleta però aproximada aquest autoretrat de la creadora i joiera Anne Michie: "La meua feina com a artista comprèn moltes tècniques i àmbits: el dibuix, la pintura, l'escriptura, la costura; d'una forma o una altra sempre estic fent coses. Per tant, el meu llibre podria estar brodat, la història podria estar cosida amb fils, la narrativa pot aparèixer en imatges, la línia pot ser que escrigui un dibuix més que una lletra. A vegades el sentit pot semblar obscur, però és present (inclús quan en el procés gira sobre escales de temps del passat i del futur) i de totes maneres és sempre juganer. Aquesta presència és el que sóc i és l'essència d'aquests llibres."

De la tradició brossiana, se'n deriven molts treballs, però Pep Duran i Perejaume han estat alguns dels que han aconseguit evolucionar el llenguatge poètic de Brossa sense caure en reiteracions i afegint-hi una empremta pròpia. Són treballs que com deia Vicenç Altaió a l'exposició *VisualKultur.cat* (precedent d'aquest *Passant pàgina*): "Creen una cultura que no fa distinció entre judicis i sentits verbals i no verbals, entre expressió i comunicació, assenyalant la 'no-distinció' [...] entre llegir i mirar, escriure i pintar, en definitiva, entre la cultura anomenada escrita i la cultura visual."

Hi ha altres autors que directament desvinculen el seu treball de la lletra escrita, impresa per explorar les capacitats narratives del llibre com a objecte visual. Són treballs com: *Nowhere* d'Irene Pineda, *Carta de una exiliado* de Dídac Ballester o *Diccionario para Road Movie* de Fabio Morais, que segueixen aquella consigna d'Henri Matisse que deia que "no hi ha diferència entre la construcció d'un llibre i la d'un quadre; en els dos casos, el problema consisteix a prendre un espai tancat de proporcions reduïdes i donar-li, mitjançant el joc dels colors i les línies, dimensions infinites".

Expandint el sentit del que és poètic, podríem establir, sense gaire conflictes, que gairebé tots els llibres presents a l'exposició *Passant pàgina* i per extensió tots els llibres d'artista són obres que contenen poesia, ja sigui visual, formal, literària o objectual. I tots parteixen d'una dualitat ja present en l'obra de Duchamp *La Boîte verte* (1934), tal com diu Riva Castleman, en el seu llibre *A Century of Artists Books*: "*La Boîte verte* és simultàniament el model per als anomenats llibres-objecte (aquells treballs de l'últim quart del segle XX que inclouen textos en contenidors no tradicionals) i el més valuós prototip del llibre d'artista, com va ser identificat després dels anys cinquanta. [...] Els llibres d'artista són això, l'obra de l'artista on el seu imaginari, més que estar sotmès al text, el supera per traduir-lo en un llenguatge que té més significats que les pròpies paraules puguin expressar soles."

Forma i contingut, narrativa i plàstica, lletra impresa i formats. Les eines del poeta s'amplien més enllà de l'ús de la paraula. Per tant, qui vulgui fer un recorregut exhaustiu pels poetes-artistes de l'exposició no pot quedar-se tan sols en aquest apartat. Hom haurà d'examinar i gaudir d'un bon nombre de peces d'altres vitrines i parets, perquè, més que una parcel·la tancada, la poesia és un valor transversal en totes les obres anomenades llibres d'artista. Anne Moeglin-Delcroix afirma en el seu llibre de referència *Esthétique du livre d'artiste* (1960-1980) (1997) i citant Walter Benjamin en el seu assaig *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*, que el llibre d'artista esdevé el paradigma de l'art, ja que en la seva reproductibilitat rau la seva pròpia naturalesa. Els exemplars no són versió a posteriori, tots són obres primigènies, ja que van ser concebuts com a sèrie, no com a exemplars únics. I si recordem que Joan Miró va afirmar, en diverses ocasions, que no feia cap distinció entre pintura i poesia, tenim la poesia, juntament amb el concepte, com la peça que lliga la reproductibilitat amb l'art. És el ciment amb què es construeix l'obra.

En la selecció tenim peces històriques i d'altres de molt recents com *Dibuixos de veu* de Perejaume, que obre

una nova col·lecció de Murtra Edicions anomenada *La lletra pintada*, un nom que escau també per aplegar aquests poetes-artistes. Valgui doncs per concloure una apropiació que faig d'una frase de Perejaume que va fer servir per presentar el llibre de poemes *Pagèsiques* (2011): "El que s'assembla més a un llibre d'aquestes característiques és una cata geològica, en què es veuen capes de terra que es van sobreposant fins a formar un espai." Es just així com veig aquests llibres d'artista, fets per poetes o que contenen poesia, obres amb una multiplicitat de capes de lectura i de significats. I és així com m'hi apropo, com un geòleg que no només vol entendre les parts sinó el conjunt de la muntanya que s'eleva davant seu en obrir-los.

Òscar Guayabero

1. Títol de l'obra: *El Naufraguito*
Any: 1989-2011
Autors dels textos: Ceferino Galán i altres
Artistes: Ceferino Galán i altres
Disseny gràfic: Ceferino Galán
Editor: *El Naufraguito*
Tècnica i material: fotocòpies enquadernades amb grapes
Mides: 10,5 x 7,5 cm
Tiratge: 100 exemplars
Col·lecció de l'editor

2. Títol de l'obra: *Fíjate. Boletín de la Fundación Joan Tabique*
Anys: 1990-1993
Artistes: Fundación Joan Tabique (Barcelona), Adela de Bara, Macarena G. de la Vega, Leo Mariño, Xavier Mas, Lola Estrany, Ruth Turner
Editor: Fundación Joan Tabique
Tècnica i material: 32 núms., il. col.
Mides: 10,5 x 7,5 cm
Tiratge: 103-246
Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació

3. Títol de l'obra: *Pluja*
Any: 1973
Artista: Joan Brossa
Tècnica i material: 8 p.
Mides: 21,9 x 15,6 cm
Tiratge: exemplar únic
Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació

4. Títol de l'obra: *Diccionario para Road Movie*
Any: 2010
Artista: Fabio Morais
Disseny gràfic: Fabio Morais
Editor: Kitschic Ediciones
Tècnica i material: impressió i enquadernació americana
Mides: 15 x 10,5 cm
Tiratge: 200 exemplars

5. Títol de l'obra: *Gritas gratis*
Any: 2011
Autora dels textos: Joana Brabo
Artista: Joana Brabo
Disseny gràfic: Joana Brabo
Editor: En3palabras
Tècnica i material: mixta
Mides: 15 x 10 cm
Tiratge: 500 exemplars
Col·lecció de l'artista

6. Títol de l'obra: *Nowhere*
Any: 2011
Autora dels textos: Irene Pineda
Artista: Irene Pineda
Disseny gràfic: Irene Pineda
Editora: Irene Pineda
Tècnica i material: enquadernació rústica
Mides: 21,5 x 15 cm
Tiratge: 25 exemplars
Col·lecció particular



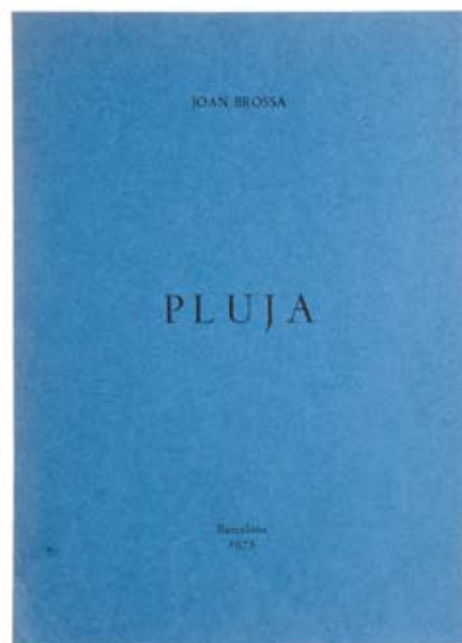
2



4



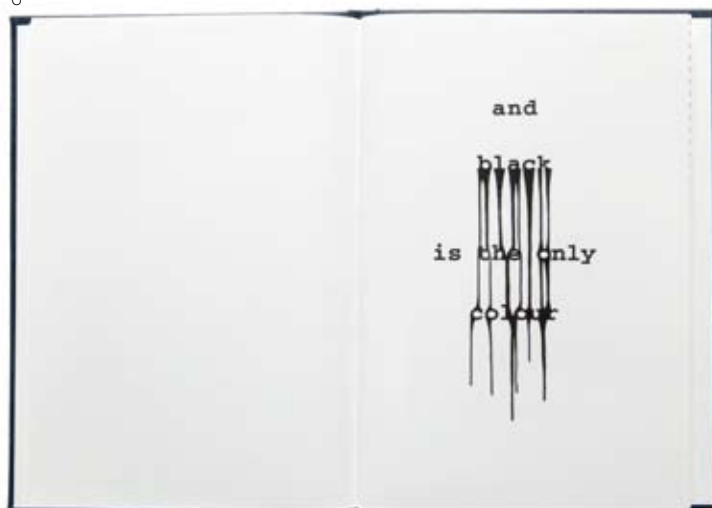
3



5



6

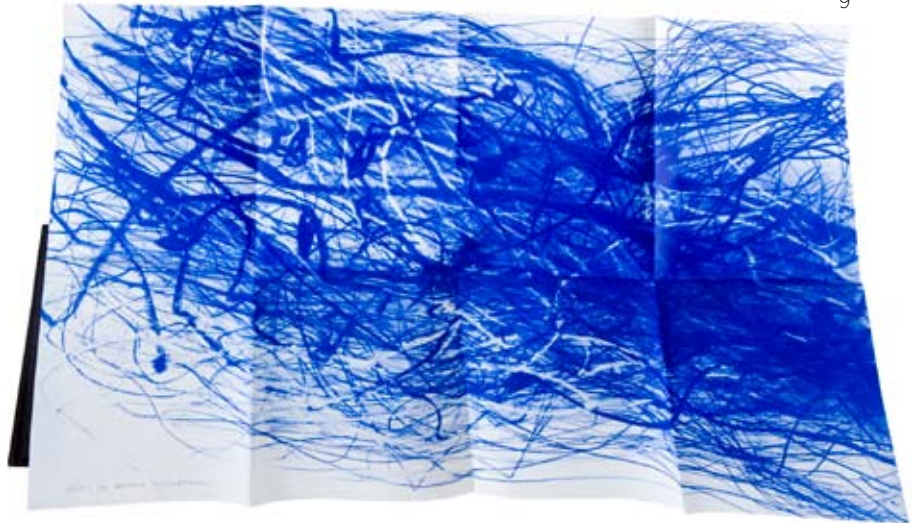




7



8



9

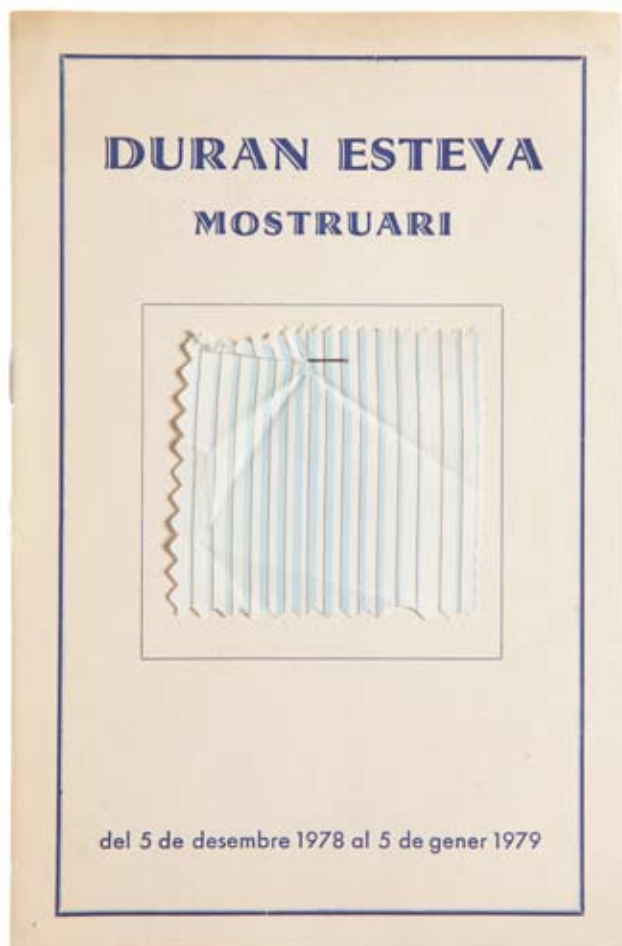


10



11

12

**7.** Títol de l'obra: *Bestiario*

Any: 1991

Autor dels textos: Rafael Alberti

Artista: Rafael Alberti

Disseny gràfic: Jordi Rosés i Pilar Lloret

Editor: Murtra Edicions

Tècnica i material: gravat calcogràfic, gofrat, litografia i tipografia; paper fet a mà amb marca a l'aigua de la signatura de l'autor

Mides: 56,5 x 43 x 1,7 cm

Tiratge: 86 exemplars

Col·lecció de l'editor

8. Títol de l'obra: *Duc un cuc al cap*

Any: 2006

Autors dels textos: Montse Badia,

Xavier Antich, Pilar Parcerisas

Artista: Francesca Llopis

Disseny gràfic: Rosa Lledó

Editor: Fundació Espais (Girona)

Tècnica i material: impremta i CD vídeo

Mides: 14 x 14 x 1'5 cm

Tiratge: s/n

Col·lecció de l'artista

9. Títol de l'obra: *Dibuixos de veu*

Any: 2011

Autor dels textos: Perejaume

Artista: Perejaume

Disseny gràfic: Ariadna Serrahima

Editor: Murtra Edicions

Tècnica i material: gravat

calcogràfic i tipografia

Mides: 33 x 25,5 x 1,3 cm

Tiratge: 25 exemplars

Col·lecció de l'editor

10. Títol de l'obra: *Santa Comida*

Any: 1985

Autor dels textos: John Mason

Artista: Miralda

Disseny gràfic: Regina Vater

Editor: El Museo del Barrio (Nova York)

Tècnica i material: impressió sobre

paper a 3 colors amb estampes/

il·lustracions en quadricromia

Mides: 20,5 x 27 cm

Tiratge: s/n

Col·lecció de l'artista

11. Títol de l'obra: *Carta de un exiliado*

Any: 2006

Autor dels textos: Roger Colom

Artistes: Roger Colom, Dídac

Ballester

Disseny gràfic: Dídac Ballester

Editor: BDM Impressors

Tècnica i material: impressió sobre

fulls de pàgines grogues

Mides: 18 x 12 cm

Tiratge: 500 exemplars

Col·lecció particular

12. Títol de l'obra: *Mostruari*

Any: 1978

Autors dels textos: Alexandre Cirici,

Oriol Pi de Cabanyes

Artista: Pep Duran

Editor: Galeria Adrià

Tècnica i material: impressió i

collage

Mides: 24 x 12,5 cm

Tiratge: s/n

Col·lecció FCG

13

**13.** Títol de l'obra: *20 poemillas de amor de usar y tirar*

Any: 2003

Autor dels textos: Abel Figueras

Artista: Abel Figueras

Editor: Pix Editorial

Tècnica i material: capseta de papers de fumar

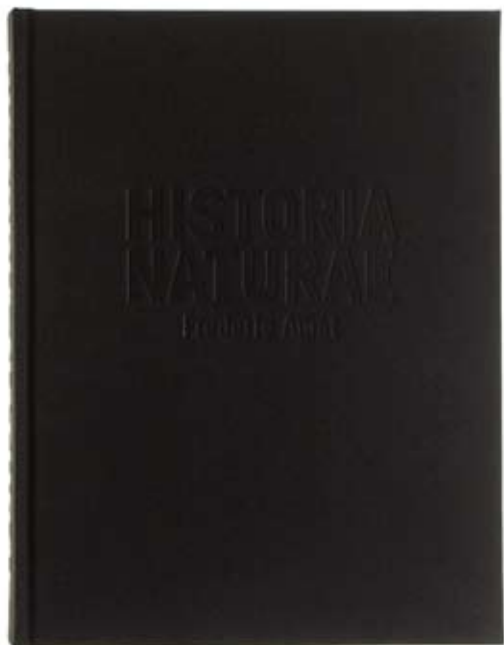
Mides: 5 x 5 cm

Tiratge: s/n

Col·lecció FCG



15

**14.** Títol de l'obra: *Novel·la*

Any: 1985

Autors: Joan Brossa (prosa i disseny del llibre) i Antoni Tàpies (trenta-una litografies)

Artistes: Joan Brossa i Antoni Tàpies

Editor: Sala Gaspar

Tècnica i material: 103 p., il. b/n (31 litografies)

Mides: 42 x 31 cm

Tiratge: 150 exemplars

Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis

i Documentació. Fons Joan Brossa.

Dipòsit Ajuntament de Barcelona

15. Títol de l'obra: *Historia Naturae*

Any: 2011

Artista: Frederic Amat

Editor: Fundació Joan Miró

Tècnica i material: impressió sobre paper i perforació

Mides: 28 x 22 cm

Tiratge: 50 exemplars

Col·lecció de l'artista





Llibre d'artista

Llibres d'artista, d'amagatots

Professora de filosofia de l'art de la Universitat Paris I-Sorbonne, Anne Moeglin-Delcroix apareix citada més d'una vegada en els textos d'aquest catàleg a propòsit dels llibres d'artista. És de justícia: ha dedicat més de vint-i-cinc anys d'estudis, desenes d'articles i textos recollits a *Sur le livre d'artiste. Articles et écrits de circonstances* (1981-2005) i un volum de gran format, il·lustrat i molt sistemàtic, que ha esdevingut el màxim referent internacional sobre el tema. *Esthétique du livre d'artiste* (1960-1980) es va publicar per primera vegada el 1997 i es va reeditar l'any passat. En les seves primeres pàgines, Moeglin-Delcroix identifica tres aspectes que defineixen el llibre d'artista, enfront de les categories tradicionals del llibre il·lustrat i del llibre de bibliòfil. Pren com a punt de partida l'obra d'Ed Ruscha, *Twentysix Gasoline Stations* (1963), que considera el primer llibre d'artista de la història, n'examina les fotos i arriba a una primera conclusió: allà on l'autor de llibres il·lustrats o de llibres de bibliòfil hauria buscat la qualitat tècnica, l'artista hi busca una forma d'expressió. I tant li fa si les fotografies no són gaire bones: els retrats de les gasolineres de Ruscha no tenen res de remarcable ni estan especialment ben reproduïdes, l'efecte que busquen va més enllà de la bellesa gràfica. En segon lloc: el llibre de bibliòfil busca un públic exclusiu, el llibre il·lustrat amb bons gravats és car de produir i no està a l'abast de qualsevol butxaca. Se'n fan pocs, per a la

gent que els pot pagar, i el seu canal de difusió habitual són els marxants i les galeries especialitzades. Ruscha es vol allunyar de tot això. L'any 1962 ja havia tret el nas en el món de l'art: el llibre li permet arribar a una mena de públic diferent del que podria veure la seva obra a les galeries. *Twentysix Gasoline Stations* no és gens sofisticat ni exclusiu: no va signat, ni numerat, no és una edició limitada i, així que pot, Ruscha el reimprimeix o el reedita. El tercer aspecte té a veure amb el procés de treball. Molts dels artistes que figuren en aquesta secció han treballat en el món de l'edició o –com en el cas de Ruscha– en el món de la publicitat, s'han interessat per les tècniques d'impressió i enquadernació i, sovint, a més d'autors, són editors de les seves obres.

Un fil vermell –o, més aviat, tres fils relligats en un de sol, que serveixen Anne Moeglin-Delcroix per establir que és i no és un llibre d'artista– uneix les creacions dels grans noms de l'art contemporani que figuren en aquesta exposició –Sol LeWitt, Marcel Broodthaers, Christian Boltanski– i les publicacions d'una colla d'artistes joves que tornen a fer servir l'edició com a mitjà d'expressió artística: gent com Oriol Vilanova, Mariona Moncunill que en els darrers anys han fet els primers muntatges i exposicions i que han publicat també els seus primers llibres. Entre uns i altres, la generació dels conceptuals catalans: Antoni Miralda, Francesc Torres, Eugènia Balcells o Antoni Abad que van utilitzar l'edició amb un sentit polèmic i crític, per desemmascarar els tripijocs del poder i els paranyes del llenguatge. I alguns artistes internacionals –Tacita Dean, Kiki Smith, Alfredo Jaar o Mariana Castillo Deball–, representats a la biblioteca del MACBA i en col·leccions privades de Barcelona. Han passat gairebé cinquanta anys des de les primeres creacions d'Ed Ruscha i Dieter Roth, de Fluxus, i el llibre d'artista és més viu que mai.

Hi ha unes constants que es mantenen d'una època a l'altra. Començant per la humilitat dels materials que de vegades, com en el cas de *Die Regimentstochter* (2005) de Tacita Dean, d'*Encants* (2011) de Rosa Tarruella o dels materials al voltant de la taxidèrmia que Oriol Vilanova ha reunit a *Ells no poden morir* (2011) provenen de la fira de Bellcaire, del racó dels mals endreços familiars o de llibreries de vell i arxius tronats. Hi ha una atracció pel paper –arrugat en el cas d'Ignasi Aballí, pintat en el cas de Carlos Pazos–: el llibre, abans que res, és el seu suport. El paper de diari ha tingut molt de predicament en els ambients artístics i contraculturals. Perquè és barat i, gràcies a les rotatives modernes, es pot imprimir en quantitats industrials. Fer servir paper de diari per editar llibres d'artistes suposa una paradoxa: minoritàries en la seva concepció i execució, moltes d'aquestes iniciatives editorials fan servir el mitjà que, fins fa quatre dies, es feia servir per difondre universalment les notícies. És

el cas del diari realitzat per Miralda per al restaurant El Internacional que dirigia amb Montse Guillén a Nova York, o d'algunes publicacions recents de Jordi Mitjà. El format diari és una manera de reivindicar –tot simulant una gran repercussió que en realitat no s'aconsegueix gairebé mai– el paper central que l'art podria ocupar en la vida de la gent. Amb aquest mateix esperit, Marcel Broodthaers fa servir a *MF Manufrance* (1973) l'edició en òfset, amb una coberta que imita el *best seller* d'acció de l'època pop.

La memòria és un altre element fonamental en molts d'aquests llibres, vinculada també, sovint, al paper vell i la pobresa dels materials. La reproducció d'un seguit de pàgines escollides amb dolenteria de llibres escolars dels anys cinquanta i seixanta, permet l'artista desemmascarar els valors de l'ensenyament (Eugènia Balcells a *Humilde homenaje de respeto y gratitud á mis dignos profesores*, de 1977). En un llibre publicat l'any 1988 Christian Boltanski utilitza els retrats de les persones assassinades que es publicaven al setmanari *El Caso*, fotografies de qualitat molt deficient, que ens interroguen sobre l'oblit i la mort. A *Niepce. 28 retratos de nadie* (2010) Juan Cardosa explora també les possibilitats d'expressió de la fotografia anònima, a patir dels negatius de Niepce del carrer Fontanella de Barcelona, un d'aquells fotògrafs que tenia l'aparador ple de fotografies d'antics clients (la meua promoció de la Universitat hi va tenir durant anys penjada l'orla). D'altres vegades, l'obra documenta el procés artístic i acaba esdevenint l'obra mateixa com succeeix amb *Unir els punts* (2008) de Mariona Moncunill, que recorda els treballs de Fina Miralles dels anys setanta. A *One Toblerone of exactly 50g and 491 Toblerones of approximately 50g* (2010), Daniel Jacoby emprèn (amb la voluntat de documentar-la minuciosament) una recerca desmesurada: el procés de pesar amb una balança de precisió 500 barres de xocolata Toblerone en busca del pes exacte, com si l'artista s'hagués proposat retornar l'ordre del món. Una cosa semblant s'esdevé amb *Penser/classer* (2002) de Mariana Castillo Deball, inspirada en l'obra de Georges Perec, que ha estat una font d'inspiració constant per als artistes contemporanis.

Una de les novetats de la darrera dècada han estat els llibres d'artista que presenten un treball fotogràfic. Per exemple, el reportatge d'una boda d'una comunitat de gitanos que viuen en un descampat del Poblenou, obra de Landry. Anys enrere un treball d'aquestes característiques hauria pogut optar a un premi o una beca FotoPres. Ara dóna lloc a una autoedició que es distribueix pels canals especialitzats. Un altre cas és el tríptic de paisatges nocturns de *El buscador de prodigios* d'Enric Montes, amb una estètica a mig camí

entre la fotografia i el cinema. A *Paloma al aire* (2011), Ricardo Cases construeix una història entre còmica i terrorífica al voltant d'una colla d'aficionats que fan volar coloms amb les plomes pintades de colors llampants. Cases utilitza un altre dels grans recursos del llibre d'artista des dels anys seixanta: el quadern d'anelles, que dóna al seu treball una aparença entre la llibreta d'apunts i el llibre d'estudi.

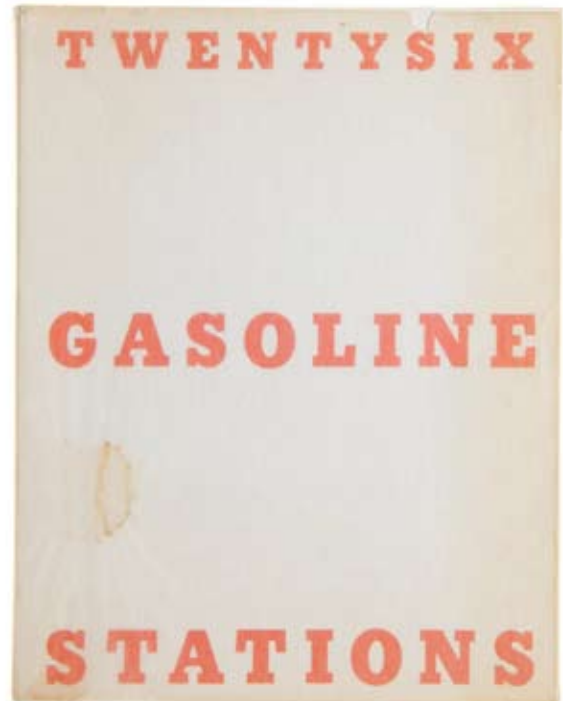
L'art conceptual segueix marcant la pauta a *Evidences as to Man's Place in Nature* 2010 de Carlos Albalá i Ignasi López, amb imatges fragmentades i separades del context que el lector ha de reconstruir seguint un plànol. Però lluny de la influència del conceptualisme creixen les contaminacions i les relacions entre diversos gèneres, no només literaris o artístics: també cinematogràfics –o videogràfics– i musicals. Pel que fa a la producció les coses també han canviat. Cada cop més el llibre d'artista es produeix en el marc d'exposicions i de projectes que es presenten en galeries, museus o institucions públiques, que, enlloc d'imprimir un catàleg, pacten amb l'artista la possibilitat d'editar un llibre, que aquest elabora amb tota llibertat (però sense oblidar la pàgina amb els logotips i els agraïments institucionals!). Els llibres d'artista no han estat mai cars ni difícils de fer. Les noves tecnologies posen a l'abast procediments que –si es vol– permeten augmentar-ne molt la qualitat i millorar-ne la presentació. Però ja hem vist que la pobresa és un senyal d'identitat, i per molt que la tecnologia permeti arraconar el paper de diari, les capses de cartró i l'enquadrernació d'anelles, els artistes no hi renunciaran tan fàcilment.

Fa una colla d'anys vaig conèixer uns amics que havien creat Epsilon, una de les llibreries contraculturals més actives de la Barcelona en els darrers anys de franquisme i els primers de la transició. A començaments dels vuitanta van plegar de la llibreria i van muntar el bar Amagatotis, al carrer de la Llebre, al costat de la placeta de Sant Josep Oriol. Era un bar amb galeria d'art que en una de les parets, a l'entrada, tenia una gran taula amb publicacions *underground*, publicacions marginals i llibres d'artista. En aquell moment –no s'havia publicat el volumàs d'Anne Moueglin-Delcroix!– no distingíem ben bé una cosa de l'altra. En aquella taula vaig descobrir, per exemple, *La cosa aquella* de l'Enric Cassases, en l'edició cal·ligrafiada, amb dibuixos a mà, que havia publicat Druïda, a Menorca, el 1982. Trenta anys després, la utopia del llibre com a obra d'art continua en peu. Per bé que els meus amics van haver de tancar el negoci i com ells, tants d'altres que van creure que amb produccions d'aquesta mena es podria construir una alternativa als mitjans tradicionals de difusió de l'art (a Barcelona, en aquella època, es venien a la llibreria Leviatán del

carrer Santa Anna i a la llibreria de Centre Cultural de la Fundació "la Caixa" al passeig de Sant Joan). Potser ara que tot es troba i es ven a la xarxa, les coses seran diferents. I, si més no, ara hi ha el museu.

Julià Guillamon

1



1. Títol de l'obra: *Twentysix Gasoline Stations*
Any: 1969
Artista: Edward Ruscha
Editor: National Excelsior Press
Tècnica i material: 44 p., il. b/n
Dimensions: 18 x 14 cm
Tiratge: 3ª edició, 3.000 exemplars
Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació

2. Títol de l'obra: *Violencia transitable*
Any: 2007
Autor del text: Javier Peñafiel
Artistes: Javier Peñafiel i Alex Gifreu
Disseny gràfic: Alex Gifreu
Editor: Cru i Centre d'Art la Panera (Lleida)
Tècnica i material: Cartell-mural i llibret de dibuixos
Tiratge: s/n
Col·lecció FCG

3. Títol de l'obra: *Lines & Color*
Any: 1975
Artista: Sol LeWitt
Editor: Lisson Gallery
Tècnica i material: 72 p., il. col.
Mides: 20,3 x 20,3 cm
Tiratge: 60 exemplars
Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació

4. Títol de l'obra: *Marcel Broodthaers*
Any: 1994
Autors del text: Marcel Broodthaers, Wilfried Dickhoff, Freddy de Vree
Artista: Marcel Broodthaers
Editor: Wilfried Dickhoff
Tècnica i material: 6 peces diverses, il. col.; en capsa
Mides: 31 x 31 x 6,5 cm
Tiratge: s/n
Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació

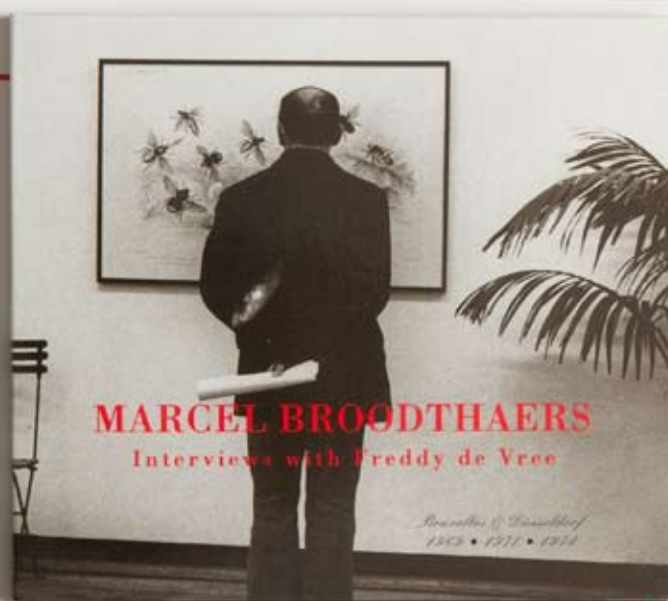
2



3



BOX
Firenze



LE MUSEE D'ART MODERNE

présente:

UN FILM DE RENE MAGRITTE

Modèle:

Ceci n'est / as une life

Fig.A - Fig.B - Fig.C

P A C I F I Q U E



5



6

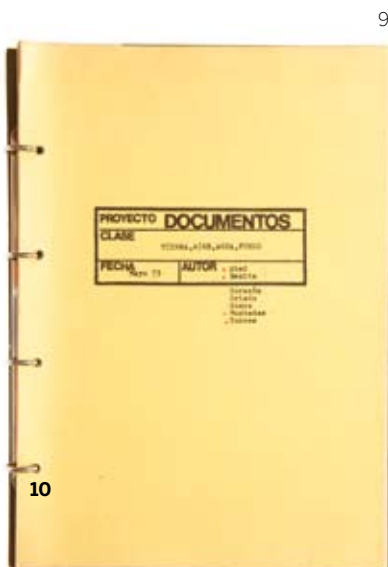


7



8

11



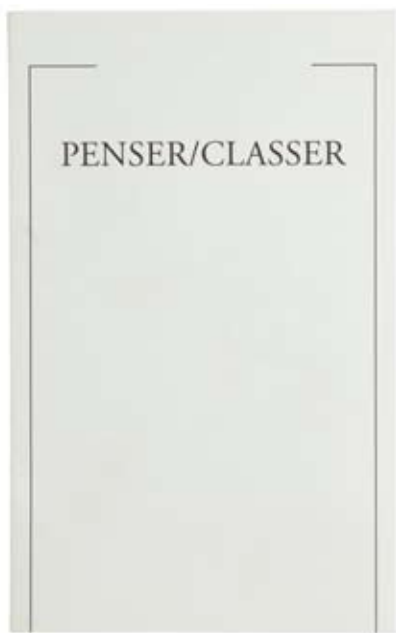
9

10



10





5. Títol de l'obra: *Kiki Smith. New York*

Any: 1995
Artista: Kiki Smith
Disseny gràfic: Tomoko Makiura i Paul Pollard
Editor: PaceWildenstein
Tècnica i material: catàleg d'exposició
Mides: 34,6 x 24,5 cm
Tiratge: s/n
Col·lecció Raïña Lupa

11. Títol de l'obra: *Interlude. The reader's traces*

Any: 2005
Artista: Mariana Castillo Deball
Disseny gràfic: Mariana Castillo Deball
Editor: Jan van Eyck Academie
Tècnica i material: 128 p., il. col.
Mides: 23 x 16,5 cm
Tiratge: s/n
Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació

6. Títol de l'obra: *Locus Amoenus*

Any: 2006
Autors del textos: diversos autors
Artista: Antònia Vilà
Editor: 13L Edicions
Tècnica i material: impressió digital
Mides: 25 x 20 cm
Tiratge: 30 exemplars
Col·lecció de l'artista

12. Títol de l'obra: *Penser/classer*

Any: 2002
Artista: Mariana Castillo Deball
Disseny gràfic: Mariana Castillo Deball
Editor: Jan van Eyck Academie
Tècnica i material: 192 p., il. b/n
Mides: 17,5 x 11 cm
Tiratge: s/n
Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació

7. Títol de l'obra: *Loopculture*

Any: 2000
Autor del textos: Jordi Mitjà
Artista: Jordi Mitjà
Disseny gràfic: Alex Gifreu
Editor: Cru
Tècnica i material: capsa metàl·lica amb un llibret, sis serigrafies, una escultura i un CD
Mides: 2,5 x 32,5 x 25 cm
Tiratge: 20 exemplars

13. Títol de l'obra: *Die Regimentstochter*

Any: 2005
Autora del textos: Tacita Dean
Artista: Tacita Dean
Disseny gràfic: Tacita Dean, Gerhard Steidl
Editor: Steidl
Tècnica i material: 34 p., il. b/n
Mides: 24 x 16,9 cm
Tiratge: 1.000
Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació

8. Títol de l'obra: *Niepce 28. Retratos de nadie*

Any: 2010
Autors del textos: diversos autors
Artista: Juan Cardosa
Disseny gràfic: Retina y Retinette
Editor: Tintas Alternativas Ediciones
Tècnica i material: impressió offset
Mides: 15 x 10 x 1 cm
Tiratge: 300 exemplars
Col·lecció de l'artista

14. Títol de l'obra: *Polaroid portraits. Vol. 1*

Any: 1972
Artista: Richard Hamilton
Editor: Hansjorg Mayer
Tècnica i material: 70 p., il. col.
Mides: 23,2 x 17 cm
Tiratge: s/n
Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació

9. Títol de l'obra: *Proyecto Documentos: tierra, aire, agua, fuego*

Any: 1973
Artistes: Alberto Corazón, Jordi Benito, Francesc Abad, Nacho Criado, José Miguel Gómez, Antoni Muntadas, Francesc Torres
Disseny gràfic: Alberto Corazón
Tècnica i material: 48 fulls, il. b/n; en carpeta
Mides: 30 x 23 cm
Tiratge: s/n
Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Donació de l'Escola Municipal d'Art Illa de Sabadell. Lena Balaguer i Montmany

10. Títol de l'obra: *Kaleidoscopic eye*

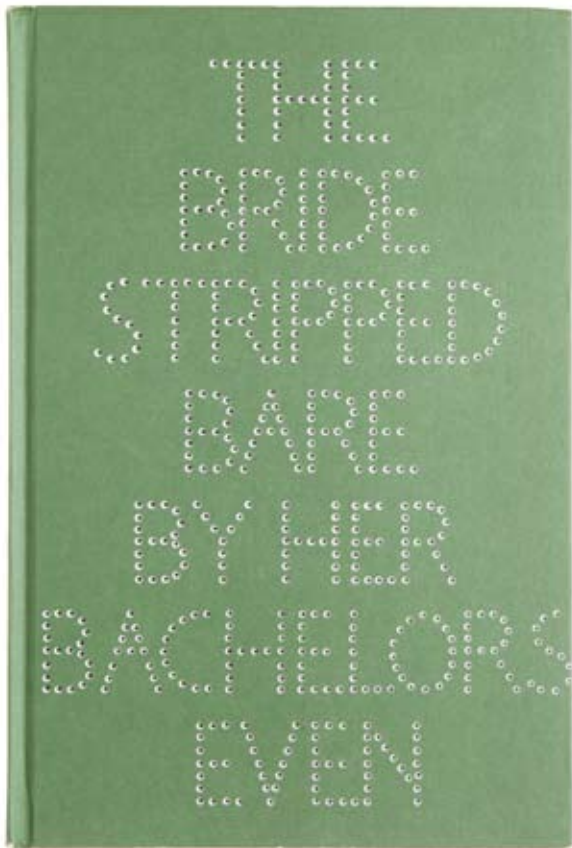
Any: 2009
Artistes: Mariana Castillo Deball, Dario Gamboni
Disseny gràfic: Mariana Castillo Deball
Editor: Kunst Halle Sankt Gallen
Tècnica i material: 1 v., il. col.
Mides: 18 x 12 cm
Tiratge: 500
Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació

13



14





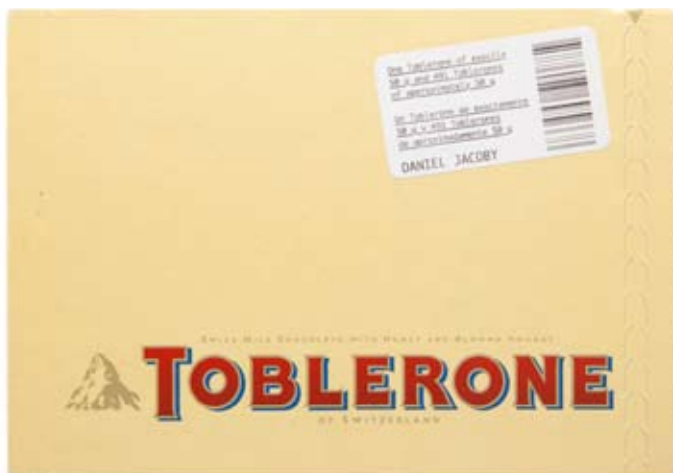
15



16



17





18

LLIBRES D'ARTISTA 53

15. Títol de l'obra: *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*

Any: 1976
Artista: Richard Hamilton, Marcel Duchamp
Editor: J. Rietman
Tècnica i material: 124 p., il. b/n
Mides: 23,2 x 15,5 cm
Tiratge: 2.500
Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació

16 Títol de l'obra: *The Eyes of Gutete Emerita*

Any: 1996
Autor del textos: Alfredo Jaar
Artista: Alfredo Jaar
Editor: City Gallery of Contemporary Art
Tècnica i material: 7 fulls; en carpeta
Mides: 21 x 21 cm
Tiratge: 500
Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació

17. Títol de l'obra: *One Toblerone of exactly 50 gr and 491 Toblerones of approximately 50 gr*

Any: 2010
Autor del textos: Daniel Jacoby
Artista: Daniel Jacoby
Editor: Save As... Publications
Tècnica i material: 496 p., il. b/n
Mides: 12 x 17 cm
Tiratge: 700
Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació

18. Títol de l'obra: *Miedo de muchos. Los mundos posibles*

Any: 2010
Autor del textos: Momu & No Es
Artista: Momu & No Es
Editor: Save As... Publications
Tècnica i material: 1 CD, impressió digital i 1 fullat (16 p., il. col.)
Mides: 12,5 x 14 cm
Tiratge: 500
Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació

19. Títol de l'obra: *El Caso*

Any: 1988
Artista: Christian Boltanski
Editor: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
Tècnica i material: 63 p., il. b/n
Mides: 24 x 33 cm
Tiratge: s/n
Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació

20. Títol de l'obra: *diaris d'El Internacional* (4 exemplars)

Any: 1984-1985
Autors del textos: l'equip de redacció del diari
Artistes: Miralda i Montse Guillén
Disseny gràfic: l'equip de redacció del diari
Editor: El Internacional (Nova York)
Tècnica i material: diari imprès
Mides: 58 x 42 cm
Tiratge: s/n
Col·lecció de l'artista



19



20

21. Títol de l'obra: *An Anthology of Chance Operations...*

Any: 1970

Artista: George Brecht, La Monte Young, George Maciunas, Claus Bremer, Earle Brown, Joseph Byrd, John Cage, David Degener, Walter de Maria, Henry Flynt, Yoko Ono, Dick Higgins, Toshi Ichihyanagi, Terry Jennings, Ray Johnson, Jackson Mac Low, Richard Maxfield, Malka Safo, Simone Forti, Nam June Paik, Terry Riley, Dieter Roth, James Waring, Emmett Williams, Christian Wolff, Dong Ding
Disseny gràfic: George Maciunas
Editor: La Monte Young
Tècnica i material: 106 p., il. col.
Mides: 21 x 23 cm
Tiratge: s/n
Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació

22. Títol de l'obra: *La mano asesina*

Artista: Rubiales
Editor: Taller d'Impressions
Tècnica i material: cartolines impreses
Mides: 29 x 21,5 cm
Tiratge: 250 exemplars
Col·lecció FCG

23. Títol de l'obra: *El poder de la convocatòria*

Any: 2008-2009
Autors del textos: diversos autors (entrevistes)
Artista: Mireia c. Saladríguez
Disseny gràfic: NODE Berlin Oslo Graphic Design Studio
Editor: Departament d'Arts Visuals de l'Ajuntament de Terrassa i Secretaria General de Joventut de la Generalitat de Catalunya
Tècnica i material: impressió
Mides: 19 x 12,7 x 2 cm
Tiratge: s/n

24. Títol de l'obra: *M. Pey. Black Japan*

Any: 1998
Autors del textos: Manel Clot, Maria Permanyer
Artista: Marcel Pey
Disseny gràfic: Eumo Gràfic
Editor: Museu de Granollers
Tècnica i material: impressió sobre paper, funda de paper
Mides: 29,9 x 21 x 1,3 cm
Tiratge: 100 exemplars
Col·lecció de l'editor

25. Títol de l'obra: *Francesc Abad. Block W.B. La idea d'un pensament que crea imatges*

Any: 2006
Autor del textos: Manel Clot
Artista: Francesc Abad
Disseny gràfic: Ana Domínguez, Omar Sosa
Editor: Museu de Granollers
Tècnica i material: impressió sobre paper, caixa de cartró
Mides: 30,2 x 23 x 2,3 cm
Tiratge: 300 exemplars
Col·lecció de l'editor

26. Títol de l'obra: *Forever I, Forever II, Forever III i Forever IV*

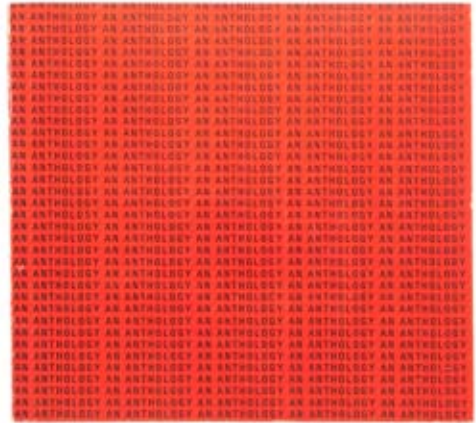
Any: 2005, 2006, 2008 i 2010

Artista: Dora García
Disseny gràfic: Alex Gifreu
Editor: Cru
Tècnica i material: impressió ofset sobre paper
Mides: 21 x 15 x 3,5 cm
Tiratge: 500 exemplars
Col·lecció de l'editor

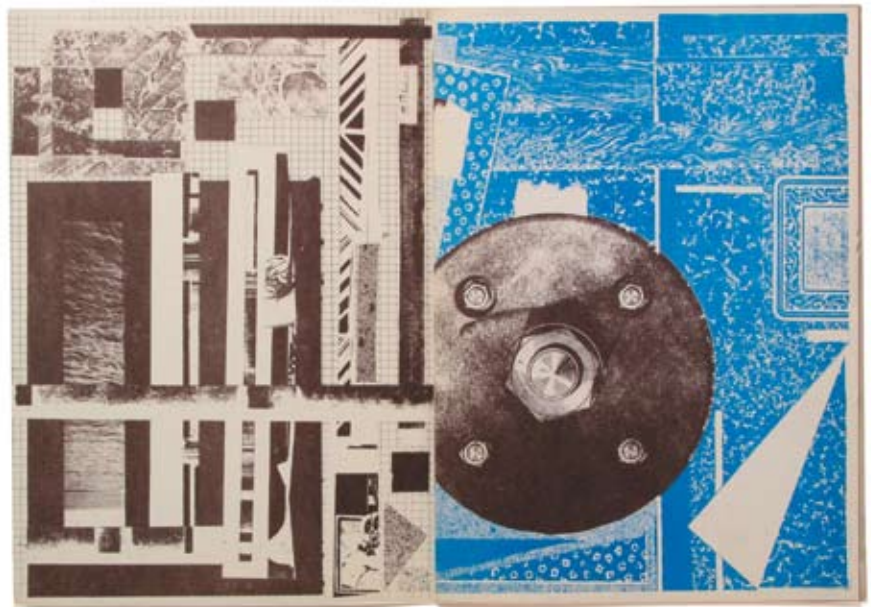
27. Títol de l'obra: *Antwort*

Any: 2003
Autors del textos: Oriol Bohigas, Antoni Marí i Jorge Wagensberg
Artista: Jordi Benito
Disseny gràfic: Vicenç Viaplana
Editor: Museu de Granollers
Tècnica i material: impressió sobre cartolines i paper de calc i caixa de plom
Mides: 22,8 x 16,7 x 2,5 cm
Tiratge: 200 exemplars
Col·lecció de l'editor

21



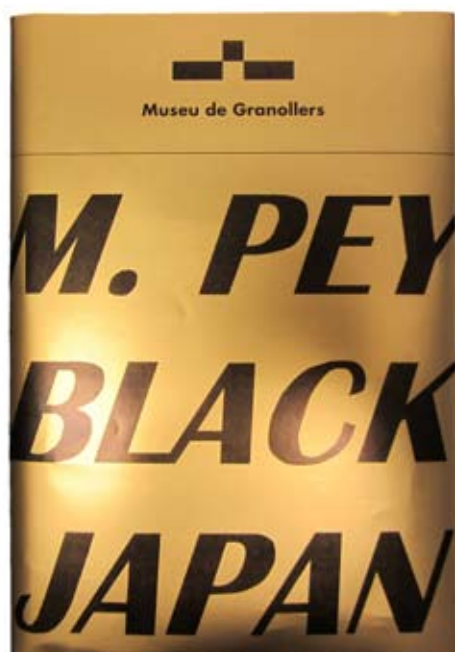
22



23



24



25

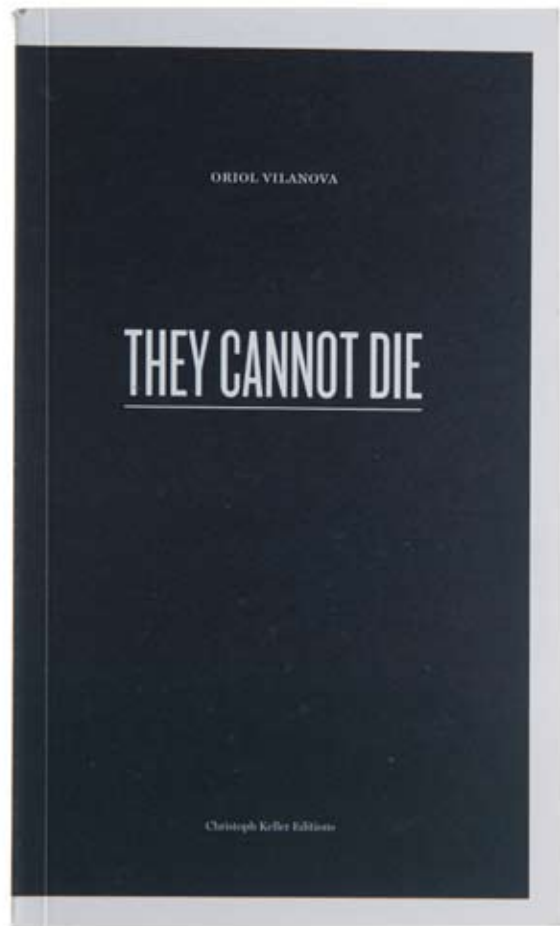


26



27

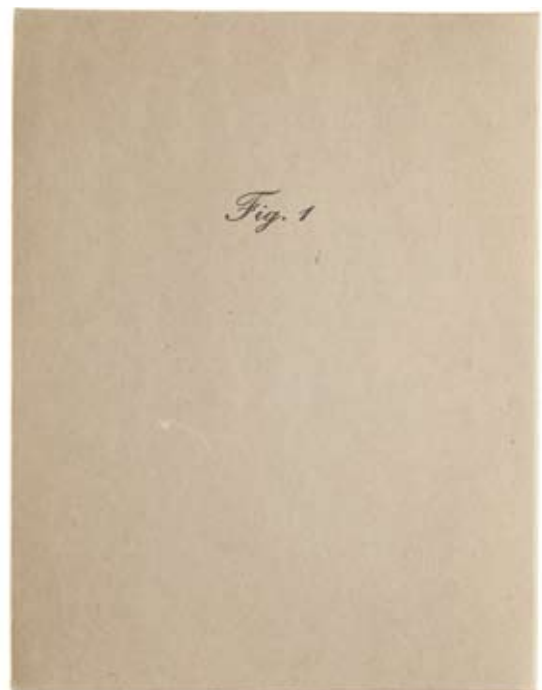




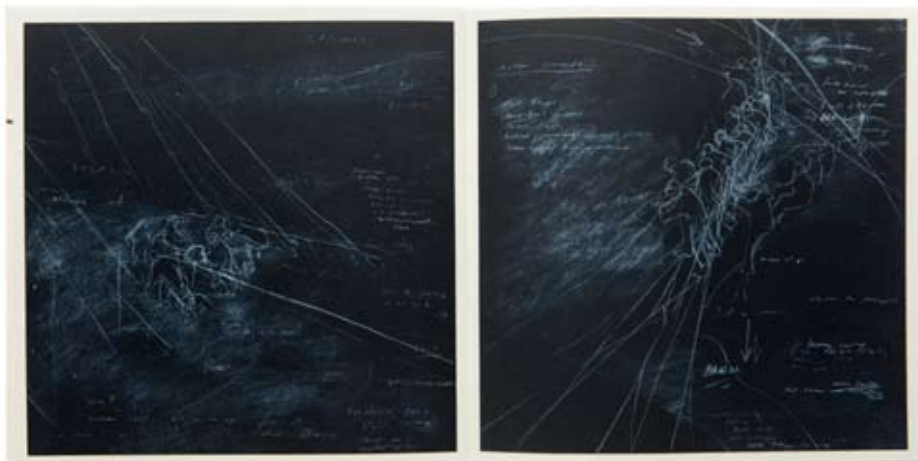
28



29



30



LLIBRES D'ARTISTA 57

28. Títol de l'obra: *Ells no poden morir*

Any: 2011

Autors del textos: Carles Guerra, Oriol Vilanova

Artista: Oriol Vilanova

Disseny gràfic: Alex Gifreu

Editor: Christoph Keller

Tècnica i material: impressió

Mides: 11 x 18 cm

Tiratge: 1.000 exemplars

29. Títol de l'obra: *Antropofàgia casual*

Any: 2011

Artista: Jordi Mitjà

Disseny gràfic: Jesús Novillo

Editor: Raïna Lupa

Tècnica i material: impressió òfset sobre paper

Mides: 20,2 x 28 cm

Tiratge: 600 exemplars

Col·lecció de l'editor

30. Títol de l'obra: *Fig. 0, 1, 2, 12, 21 octubre - 7 novembre, 1971 (Städtisches Museum Mönchengladbach)*

Any: 1971

Artista: Marcel Broodthaers

Tècnica i material: impressió òfset sobre cartró

Mides: Fig. 1: 20,8 x 16,2 x 3,7 cm; Fig. 2: 19,9 x 15,3 x 3,4 cm; Fig. 0: 19 x 14,5 x 3,2 cm; Fig. 12: 18 x 13 cm

Tiratge: s/n

Col·lecció MACBA. Fundació MACBA

31. Títol de l'obra: *Disappearance at sea*

Any: 1997

Artista: Tacita Dean

Tècnica i material: 10 p.

Mides: 25,9 x 26

Tiratge: 100

Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació

32. Títol de l'obra: *Copley Buch*

Any: 1974

Artista: Dieter Roth

Tècnica i material: 43 peces diverses, il. col.; en contenidor

Mides: 21 x 17 x 4

Tiratge: 1.000

Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació

33. Títol de l'obra: *Paloma al aire*

Any: 2011

Artista: Ricardo Cases

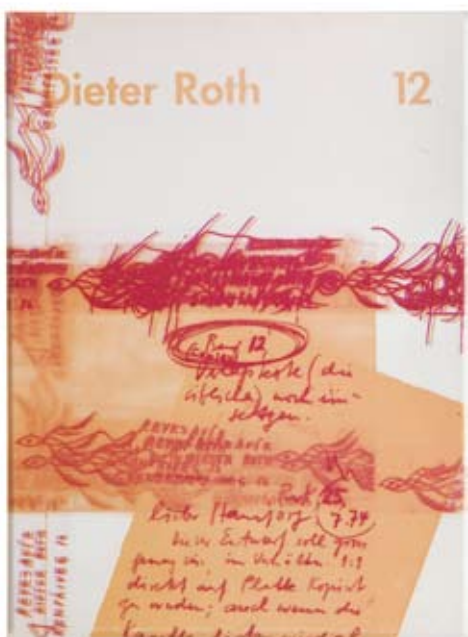
Disseny gràfic: Ricardo Cases

Editor: Christoph Keller

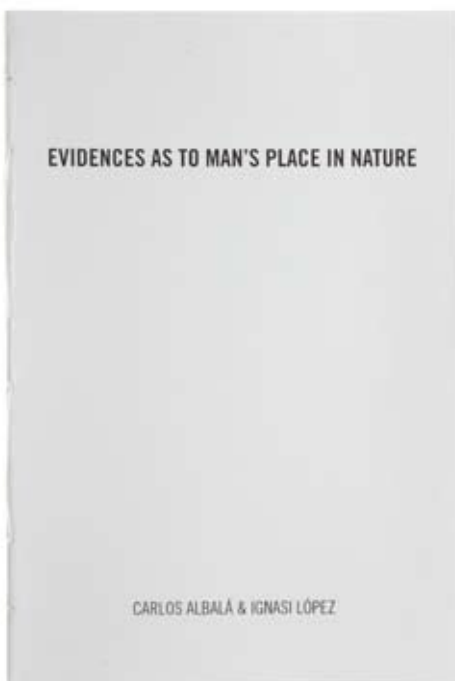
Tècnica i material: impressió digital

Mides: 16,5 x 21,5 cm

Tiratge: s/n







34. Títol de l'obra: *El viaje vertical* (*El buscador de prodigios*)

Any: 2009
Artista: Enric Montes
Editor: autoedició
Tècnica i material: impressió òfset sobre paper
Mides: 14 x 21 cm
Tiratge: 500 exemplars

35. Títol de l'obra: *El eco de las cosas* (*El buscador de prodigios*)

Any: 2010
Autor de los textos: J.L. Borges
Artista: Enric Montes
Editor: autoedició
Tècnica i material: impressió òfset sobre paper
Mides: 14 x 21 cm
Tiratge: 500 exemplars

36. Títol de l'obra: *El domador de sueños* (*El buscador de prodigios*)

Any: 2011
Autor de los textos: Italo Calvino
Artista: Enric Montes
Editor: autoedició
Tècnica i material: impressió òfset sobre paper
Mides: 14 x 21 cm
Tiratge: 500 exemplars

37. Títol de l'obra: *Evidences as to Man's Place in Nature*

Any: 2010
Artista: Carlos Albalá, Ignasi López
Editor: Bside Books
Tècnica i material: impressió digital
Mides: 14,3 x 21,3 cm
Tiratge: 100 exemplars

38. Títol de l'obra: *Boda 910*

Any: 2011
Artista: Landry
Editor: autoedició
Tècnica i material: impressió
Mides: 15 x 21 cm
Tiratge: 100 exemplars

39. Títol de l'obra: *Humilde homenaje de respeto y gratitud á mis dignos profesores*

Any: 1977
Artista: Eugenia Balcells
Editors: Tipografia Emporium i l'autora
Tècnica i material: impressió enquadernada amb grapa
Mides: 21,5 x 16 cm
Tiratge: s/n
Col·lecció FCG





Fora de pàgina

És un bon moment per demanar-se què està passant aquests darrers anys en el sector de les arts visuals que molts creadors joves estan dedicant una part important del seu treball artístic a l'edició de publicacions. Durant més de dues dècades semblava que l'interès demostrat pels artistes de la generació conceptual havia quedat en un no-res. Molts tenim presents aquelles publicacions que, si bé en el seu moment, allà cap a la dècada dels setanta, potser passaren una mica desapercebudes, ara han esdevingut petits "objectes de culte", com podria ser, per exemple, *Ophelia. Variacions sobre una imatge*, d'Eugènia Balcells, una publicació que recull una selecció de 37 fotocòpies, de les mil que arribà a realitzar, d'una reproducció de la pintura de John Everett Millais *Ophelia*. L'ús en aquell moment innovador de la fotocòpia i el mateix fet de l'autoedició situen aquest petit llibret com a referent significatiu per a l'edició actual al nostre país, que està oferint molts exemples de llibres d'artista, edicions especials, revistes objectuals, autoedicions, publicacions digitals, etc., així com de nous projectes editorials, galeries d'art i de llibreries especialitzades. Tot plegat, i sense oblidar que parlem d'un sector força minoritari, ens permet observar el bon moment de l'edició actual, que a banda d'oferir exemples significatius, també ha trobat en la Xarxa una manera molt útil de difondre's i en els nous sistema de finançament, com el *crowdfunding*, una via per optimitzar recursos i poder ignorar els recursos institucionals i públics.

La diversitat que sempre ha caracteritzat aquest àmbit de la creació contemporània i el caràcter inclassificable de moltes de les seves produccions continua persistint avui dia, i és així que podem trobar exemples tan insòlits com l'edició en un format que imita la famosa xocolata Toblerone de Daniel Jacoby. L'artista es dedicà a pesar barres de Toblerone fins a trobar-ne una que pesés exactament els 50 grams que indica el seu embolcall. El resultat són 492 fotografies de barretes de xocolata, de les quals una pesa els 50 grams i la resta en pesen 50 aproximadament, com s'indica en la descripció del projecte. Una edició que de ben segur troba els seus orígens conceptuals en els treballs tautològics i serials de les publicacions d'On Kawara.

Un altre aspecte a destacar i que ha estat crucial en el desenvolupament de molts projectes editorials ha estat la complicitat establerta entre artistes i dissenyadors, la qual cosa ha permès trobar solucions gràfiques i de producció que coincidissin plenament amb els interessos conceptuals dels artistes. Un bon exemple en aquest sentit són les dues publicacions fetes a quatre mans per l'artista Javier Peñafiel i el dissenyador Alex Gifreu, *Violència sostenible i Violència transitable*, que pertanyen a l'ampli catàleg de més d'una trentena d'edicions de Cru. Un seguit de cartells plegats en quatre parts i agafats per una banda de paper, en el primer cas, i per una senzilla goma elàstica, en el segon cas, han esdevingut dues publicacions molt significatives, no només per la contundència de les imatges i dels textos, per la simplicitat de producció, sinó molt especialment pel fet de ser una edició susceptible de desplegar-se en l'espai: els cartells poden encolar-se directament damunt la paret i convertir-se així en una publicació "fora de pàgina".

Un altre tipus d'expansió, en aquest cas cercant l'amplitud de mires del que entenem per publicació impresa, es pot veure en la diversitat d'edicions de l'editorial Save As... Publicacions, posada en marxa el 2008 per ferranEIOTro i Irene Minovas. Ells mateixos entenen que en el seu projecte hi caben tant llibres com l'esmentat *Toblerone* de Daniel Jacoby, com CD, vinils, DVD, etc., i així, la proposta de Momu & No Es és un CD, *Miedo de muchos. Los mundos posibles*, que recull històries excepcionals narrades per uns "ens" que fan un viatge en cotxe, mentre que Francesc Ruiz edità *Manga Mammoth*, un diari de viatge a Tòquio sota l'òptica del còmic gay. Finalment, la publicació que recull obertament l'esperit que vol mantenir l'editorial és *Zeitgeist. Variations & Repetitions*, ideada pels mateixos editors. Pensada en format diari, un format que avui està substituint el clàssic catàleg sobretot en el sector dels artistes emergents, és definida pels seus editors "com una col·lecció de treballs pels quals sentim

admiració i que ens han influenciat a la major part dels que treballem avui dia”.

Observem, doncs, una tendència a expandir els conceptes tradicionals de llibres d'artista i edicions especials, i no només per la seva formalització i pel fet de considerar una edició tot allò que aparentment no ho sembla, sinó que també cal parlar d'una expansió en els sistemes de presentació i de difusió de les publicacions. I en aquest sentit un cas paradigmàtic és el treball del ja esmentat Francesc Ruiz amb la idea de “còmic expandit”, a partir de la qual les seves publicacions tant es poden presentar mitjançant la utilització d'un quiosc convencional de venda de diaris, com anar a recollir, en el cas de la sèrie *Soy Sauce*, allà on el número anterior et portava. De fet, es tractava d'un recorregut per la ciutat de Barcelona guiat per les indicacions del mateix còmic, que en una ocasió es podia recollir a la Fundació Miró i en la següent en una botiga de còmics.

Les iniciatives editorials han proliferat moltíssim al llarg dels darrers anys i, als ja citats Cru i Save Us... Publications, hi hem d'afegir iniciatives com Crani, amb projectes pensats exclusivament per ser editats, com els de Pere Noguera, Mariona Muncunill, Rubén Grilo i Jordi Mitjà, entre d'altres; Adicciones porquesí, petites edicions setmanals que utilitzen el correu tradicional per difondre's, que estan realitzades en formats de paper estàndard i que reben un grup restringit d'addictes; *Papermind*, un fanzine del qual ja han aparegut 23 exemplars i que es limita al format d'un sobre sorpresa de plàstic amb 100 reproduccions que han estat finançades pels mateixos autors que volen contribuir a la publicació, i si en un principi va sorgir d'un grup d'amics locals ara ja s'ha globalitzat i els contribuents provenen d'indrets molt diversos; *Doropaedia*, una publicació quadrimestral de miniCD amb textos, cançons i continguts multimèdia, amb un concepte principal, com el col·leccionisme, el silenci o el darrer dedicat als diners. Per a aquestes iniciatives, Internet esdevé una plataforma imprescindible, no només per difondre les seves edicions, sinó que, com en el cas de *Doropaedia*, es pot seguir el procés d'elaboració de cada publicació des del seu blog.

A partir dels exemples citats i d'altres que podríem afegir, es conforma un panorama molt ric en l'àmbit de les edicions especials, gràcies al fet que les iniciatives no només se ceneixen estrictament a l'edició en paper, sinó que la diversitat de mitjans és una riquesa i alhora una complexitat afegida. Publicacions expandides en elles mateixes, però també en la manera de presentar-se, d'exhibir-se i de difondre's, segons les vies que en l'actualitat permet la Xarxa. Tot i que les arrels de moltes d'aquestes publicacions les podem trobar en

aquells exemples de la dècada dels seixanta i els setanta esmentats al principi, també és cert que les facilitats de l'autoedició, la relació estreta entre art contemporani i disseny gràfic i les estratègies comunicatives de les xarxes socials han donat una nova empenta a un àmbit que sovint ha quedat relegat a un segon terme.

Glòria Picazo

Directora del Centre d'Art la Panera

1. Títol de l'obra: *Models of Buildings (with Books)*

Any: 2010

Artista: Jordi Mitjà

Editor: Edicions Raíña Lupa

Tècnica i material: impressió fotogràfica sobre paper Hahnemühle; emmarcada; 2 fotografies

Mides: 45 x 60 cm

Tiratge: 5 exemplars

Col·lecció Raíña Lupa

2. Títol de l'obra: *Si las paredes hablaran*

Any: 2009

Autor del textos: John Berger

Artista: Patricia Gómez i María

Jesús González

Disseny gràfic: Raíña Lupa Edicions

Editor: Raíña Lupa Edicions

Tècnica i material: impressió fotogràfica digital, text en serigrafia, una transferència mural original; 11 obres emmarcades

Mides: 57 x 83 cm

Tiratge: 25 exemplars

Col·lecció Raíña Lupa

3. Títol de l'obra: *Interactions of two elements on a sheet of paper (water-fire-sun)*

Any: 1972

Artista: Francesc Torres

Tècnica i material: DVD, 3 minuts

Col·lecció de l'artista

4. Títol de l'obra: *La Más Bella. De pega*

Any: 2008

Autors del textos: diversos autors

Artistes: diversos artistes

Disseny gràfic: La Más Bella i altres

Editor: La Más Bella A. C.

Tècnica i material: tècnica mixta, caixa de obra objectual i gràfica en diversos suports

Mides: 7 x 19 x 35 cm

Tiratge: 1.000 exemplars

Col·lecció de l'editor

5. Títol de l'obra: *Song of songs*

Any: 2006

Artista: Jaume Plensa

Editor: Galeria Lelong (París) i

Galeria Toni Tàpies (Barcelona)

Tècnica i material: litografia i

aiguafort sobre paper Kozo; suite de

7 obres emmarcades

Mides: 100 x 65 cm

Tiratge: 30 exemplars

Col·lecció Raíña Lupa

6. Títol de l'obra: *Unir els punts*

Any: 2011

Autora del textos: Mariona

Moncunill

Artista: Mariona Moncunill

Disseny gràfic: Jesús Novillo,

Carolina Trebol

Editor: Crani Editorial

Tècnica i material: edició

Mides: 28 x 20 cm

Tiratge: 300 exemplars

7. Títol: *Encants*

Any: 2010

Artista: Rosa Tarruella Planas

Tècnica i material: instal·lació Encants; 18 mòduls llibres Encants, col·locats en prestatge 400 mm.

Mides: 204 x 134 mm; llom: 17 mm;

mòdul per a 10 llibres Encants: cub

recipient de fusta, 220 x 222 x 142

mm

Tiratge: 180 exemplars

Col·lecció de l'artista

8. Títol de l'obra: *www.zexe.net*

Any: 2004

Artista: Antoni Abad

Editor: autoeditat

Tècnica i material: 1 rotlle de

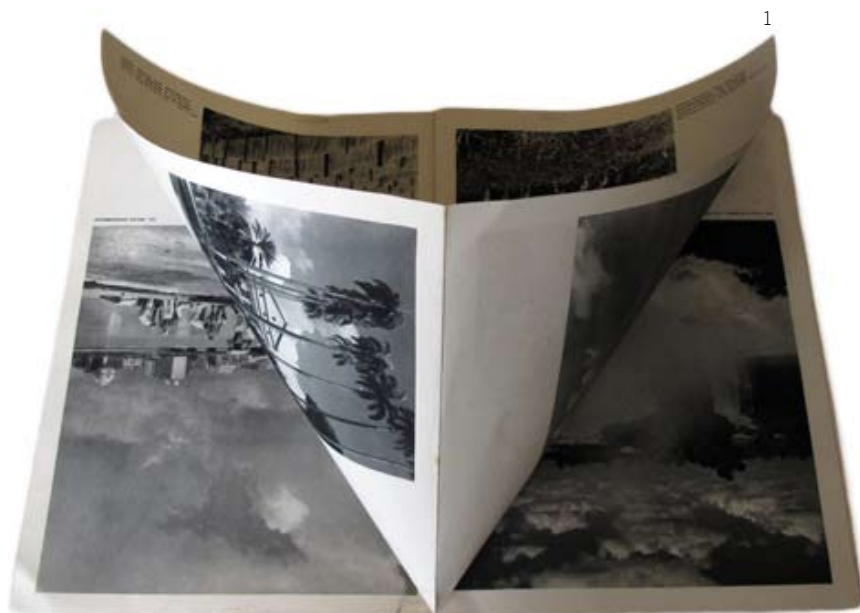
gomets adhesius, il. b/n

Mides: 9 x 10 cm

Tiratge: s/n

Col·lecció MACBA. Centre

d'Estudis i Documentació





3



4



5



6



7



8

Passant pàgina. El llibre com a territori d'art es la nueva exposición que se incorpora a *Programa.cat*, un catálogo abierto con un apartado específico de exposiciones –junto a otros apartados de artes escénicas y musicales– que el Departament de Cultura pone a disposición de los municipios para hacer más accesible a la ciudadanía el conocimiento y el disfrute de distintas disciplinas artísticas.

Este proyecto se articula en torno al libro de artista como paradigma de la evolución de las artes visuales contemporáneas y se centra en la producción de este tipo de libros posterior a las vanguardias clásicas. Examina los desenlaces más relevantes en el uso del libro como instrumento artístico de ruptura a partir de agruparlos en seis tipologías diferentes: libro ilustrado, cuaderno de artista, libro de artista, libro de autoría colectiva, libro de poetas-artistas y libros que rompen los límites.

Forman la exposición ciento cuarenta libros de creadores consagrados junto con otros de autores menos conocidos pero que se consideran aportaciones igualmente valiosas en la mencionada evolución. Y con un énfasis especial en los creadores catalanes: en Barcelona y en Cataluña el libro de artista goza de una dilatada y rica historia que explica su vigencia y actualidad en el contexto cultural presente, en contraposición al peso de la realidad virtual y digital.

El libro de artista es un objeto poliédrico, con múltiples variables: papel, encuadernación, formato, tipografía, dibujo, pintura, fotografía, grabados, poemas, ficción, drama, ensayo. Una serie de elementos con numerosas expresiones que cuando interaccionan provocan un diálogo fascinante. Pero a pesar de los numerosos autores, colectivos y editores en activo en nuestro país, solamente una minoría de personas conocen este tipo de expresión artística.

La exposición es un eslabón más en la continuidad de la conjunción de intereses para ensanchar el conocimiento del libro de artista y las ediciones experimentales entre el Departament de Cultura y los productores, la Fundació Comunicació Gràfica y Raïña Lupa Produccions, que se inició dos años atrás con la organización de Arts Libris - Feria Internacional del Libro de Arte y del Diseño en Barcelona, que se celebra en el centro Arts Santa Mònica.

A los productores de la muestra, el Departament de Cultura quiere manifestar su agradecimiento por su implicación y entusiasmo, así como a los distintos coleccionistas particulares e instituciones, como el MACBA, que han cooperado en este proyecto para reunir esta lista irreplicable de obras.

Espero que los ciudadanos de las ocho poblaciones donde podrá verse no dejen pasar esta oportunidad única.

Ferran Mascarell
Conseller de Cultura

“Los únicos libros que nos interesarán en el futuro son aquellos que puedan ser considerados como obra de arte.”

Michel Butor (1987)

El libro de artista no es un libro de arte, es una obra de arte. Por tanto, como forma de expresión plástica, y aunque hay historiadores que toman como precedentes los libros de dos poetas, Mallarmé y Apollinaire, y algunas de las publicaciones de los futuristas y los dadaístas, surge en la segunda mitad del siglo XX, y más concretamente en 1963, cuando Edward Ruscha realiza la primera edición de *Twenty-six Gasoline Stations* (*Veintiséis gasolineras*). Los artistas más vanguardistas deciden servirse del libro, que paradójicamente es un formato literario muy tradicional, como instrumento para su ruptura con el arte anterior. Es el mismo espíritu de vanguardia, y en muchos casos de subversión, que les hace experimentar con las técnicas más recientes como el vídeo y la fotografía, entre otras. La diferencia fundamental de estos libros es su concepción inicial, por parte del autor, como obras de arte, como innovación dentro del amplio panorama de las artes.

Las obras de Ruscha, la poesía concreta de los cincuenta y sesenta y, en nuestro país, Tàpies y Brossa con la obra *Novel·la* inician el concepto de libro de artista. Desde ese momento, la tradición más clásica del libro de bibliofilia, ilustrado, con un fuerte componente matérico, manual, casi artesanal, convive con libros que huyen del formalismo y se centran en los contenidos. Del diálogo entre estas dos maneras de entender el libro como pieza de arte nace un nuevo escenario donde el libro se convierte en un territorio más del arte, tal como lo habían sido la pintura, la escultura o el vídeo. A partir de aquí surgen tantas variantes como artistas.

La pervivencia de este legado sigue teniendo una gran vigencia ahora, entrado el siglo XXI, en contradicción con aquellos que ya hace diez años anunciaban el final del libro, condenado a desaparecer después de la llegada de los nuevos soportes digitales para texto e imagen. Y son justamente las nuevas generaciones, las más imbuidas de la cultura digital, las que han hecho estallar un escenario rico en publicaciones, librerías y editoras especializadas en libros de artista. Es un fenómeno concentrado en Barcelona y en Cataluña por extensión, pero con conexiones con ciudades como Londres, Bruselas y Berlín. Todo ello es *Passant pàgina. El llibre com a territori d'art*: una exposición de arte contemporáneo hecha de libros.

Òscar Guayabero (Fundació Comunicació Gràfica)
i Rocío SC Santa Cruz (Raïña Lupa Produccions)
Comisarios de la exposición

Libro ilustrado contemporáneo

Nueva bibliofilia o el arte de editar

“No intento crear un libro de lujo en edición limitada, lo que me interesa es hacer un libro de gran tirada pero que sea de primer orden”, señala en 1962 Edward Ruscha a propósito de su libro *Twentysix Gasoline Stations*. Partiendo de que estamos de acuerdo en conceder únicamente a los propios artistas la autoría de sus libros, concebidos estos como obras de arte en su totalidad, podremos asegurar que la diferencia fundamental entre el libro de artista propiamente dicho y la bibliofilia contemporánea es, además de la cuidadosa selección de los materiales y su edición limitada, la figura del editor. Es cierto que somos sumamente cuidadosos en nuestras ediciones: la elección del papel, el diseño de la encuadernación o de los estuches donde presentamos nuestros libros, el cuidado de la firma y de la numeración de los libros o el tiraje de las obras impresas, ya sea obra gráfica, original o fotografía. Si ese es el lujo al que se refiere Ruscha, estoy de acuerdo.

La relación de los editores con los libros es una relación sensible, casi sensual en muchos casos. La idea de dormirnos con uno de nuestros libros entre las manos es común a todos los editores de libros de artista de edición limitada que conozco. Acariciamos las hojas antes de la impresión del texto buscando imperfecciones en el papel, recorremos la letra impresa y distinguimos una buena tipografía en plomo por las sensuales hendiduras en el algodón del contorno de las letras. Olemos tintas y utilizamos el cuentahilos para cerciorarnos de la calidad de nuestras impresiones, que protegemos con papeles de seda o Japón puestos uno a uno con una paciencia infinita. Guardamos los ejemplares en sus estuches, que protegemos con papel, y en el lomo identificamos título y número de ejemplar. Y así quedarán, si hay suerte no mucho tiempo, pero en la mayoría de los casos años o toda una vida.

He comprado ediciones fantásticas a los descendientes de grandes editores de libros, cuyos paquetes estaban todavía envueltos como lo había hecho el editor hacía mucho tiempo. Recuerdo *Los sueños de Quevedo*, ilustrado por Antonio Saura y editado por Yves Rivière en 1970. Se trata sin duda del mejor libro ilustrado de Saura, uno de los artistas que, junto con Joan Miró, más importancia concedió en su obra a los libros. Los que él hacía y los que le regalaban y leía de sus amigos poetas. Decía Antonio Saura que el editor debe tener pasión por la literatura y el arte, pero sobre todo, el vicio de los libros.

Cuando conocí en París al editor Yves Rivière en 1998, el enorme respeto que me inspiraba me hacía pasar tímidamente muy de vez en cuando a visitarlo. Su generosidad me abrió las puertas de su galería en la rue Vieille du Temple, en pleno centro de París, justo enfrente de la tienda-galería de libros que el galerista Yvon Lambert ha abierto y que es uno de los lugares destacables de la edición contemporánea y el libro de artista. A Rivière le enseñaba las maquetas de mis primeros libros y cada sugerencia suya fue siempre, siempre un acierto. Editaba el trabajo de artistas que, además de primeros nombres del mundo del arte internacional, eran también sus amigos: Man Ray, Sonia Delaunay, Pierre Alechinsky, Antonio Saura, Bram van Velde, Roland Topor, Equipo Crónica, José Luis Cuevas, Zao Wou-ki... En aquella cueva de Alí Babá descubrí los libros ilustrados por Saura, los aguafuertes sobre papel Japón de Alechinsky, una edición completa “perdida hacía más de 20 años” de litografías realizadas por Sonia Delaunay. Y también los cuernos de narval, la colección de fotografía erótica del siglo XIX, la de escultura africana y el universo de las estanterías reventadas y los libros erguidos en pilas como auténticos dueños del espacio. Entre aquellas pilas, recientemente y a la muerte de mi amigo, encontré ediciones que nunca se habían vuelto a abrir desde que él, con el amor que le inspiraba cada uno de sus libros, los había protegido con papel y sellado con cinta de celo. Cinta de celo de los años sesenta o setenta. Más de medio siglo de cinta de celo...

DEL LIBRO ILUSTRADO AL LIBRO DE PINTOR. NACIMIENTO DE LA BIBLIOFILIA

En un principio, que podemos situar con la aparición de los pergaminos griegos del siglo V a. de C. y durante toda la Edad Media, las imágenes que acompañaban un texto tenían un cometido puramente tautológico, servían únicamente para resaltar su contenido. Hasta que en 1796 Senefelder inventó el principio mágico que revolucionaría el panorama de la edición, la litografía, fueron sobre todo el grabado y la xilografía las técnicas que se utilizaron para ilustrar los libros. El

grabado comenzó a emplearse a mediados del siglo XV, con la aparición de la imprenta, pero el doble ajuste del papel, la primera vez para imprimir el texto y la segunda para la ilustración, hizo que hasta el siglo XVII se prefiriera utilizar la xilografía, que permite imprimir de manera simultánea textos e ilustraciones.

La explosión industrial del siglo XIX tuvo una importante incidencia en las artes gráficas: se mejoraron y aparecieron nuevas técnicas de impresión y se incorporó la fotografía en la industria gráfica. Los artistas comenzaron a adueñarse de las nuevas técnicas y las convirtieron en herramientas para su trabajo. Exactamente como ocurriría posteriormente en los años sesenta y setenta con la utilización de la fotocopidora o en la actualidad con la impresión digital.

“Uno de los primeros fue Eugène Delacroix, que, en 1825, realizó algunas ilustraciones utilizando la técnica de la litografía para el Fausto de Goethe y que, tres años después, decidió juntamente con el escritor ilustrar toda la obra, añadiendo diecisiete litografías. Aunque, como todas las innovaciones, en un principio pareció no ser bien acogida por coleccionistas y bibliófilos”, señala Antonio Alcaraz en el catálogo de la exposición *El llibre, espai de creació*, en la que Universidad Politécnica de Valencia expuso parte de su importante colección de libros de artista y bibliofilia contemporánea.

Desde que a finales del siglo XIX los marchantes parisinos Ambroise Vollard (1866-1939) y Daniel-Henry Kahnweiler (1884-1976), aunque con criterios distintos, convencieran a sus amigos pintores para realizar obra gráfica que ilustrara los textos de los autores más destacados del momento, Francia se convirtió en la tierra elegida de la bibliofilia. Vollard defendía la unidad del libro en todos sus elementos y daba una gran importancia a las técnicas más artesanales en contrapartida con la reproducción masiva que imperaba en esos momentos. Braque, Chagall, Bonnard y Picasso, entre otros, comenzaron a experimentar con la obra gráfica gracias a sus encargos. Por otra parte, Kahnweiler siguió el camino emprendido por Mallarmé en 1897, cuando publicó el poema “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard”, en el que situaba el texto en el punto de partida. De ahí partió Picasso en 1910 cuando realizó los aguafuertes del texto de Max Jacob “Saint Martorel”.

Además de la importancia de la industria gráfica y las técnicas de reproducción, no podemos olvidarnos de la gran revolución que al mismo tiempo estaban llevando a cabo futuristas y constructivistas rusos en el diseño y utilización de la tipografía y la maquetación de sus libros y publicaciones. Podemos considerarlos como precursores de la autoedición.

Tendríamos que esperar a la segunda mitad del siglo XX para encontrarnos con nuevos editores-galeristas, herederos de Vollard y Kahnweiler, como Maeght, Skira y Teriade. De la iniciativa de Albert Skira, que trabajó con criterios próximos a los de Vollard, surge la edición de los textos de Lautréamont *Les Chants de Maldoror* ilustrados por Salvador Dalí. Y fue Aimé Maeght uno de los principales editores de los libros de Joan Miró.

En Cataluña, en los primeros años del siglo XX, destacaron los editores Ramon Miquel i Planas y Gustavo Gili Roig, a quienes seguirían sus pasos Ramon Campmany y Joaquim Horta. Ya en la década de los sesenta cabe remarcar las ediciones de Gustavo Gili, Polígrafa y la Sala Gaspar, esta última presente en la muestra con el libro *El pa a la barca* de Antoni Tàpies.

Prueba de la importancia que tuvo en Cataluña la edición de libros ilustrados es la exposición titulada *VisualKultur.cat* presentada en el Museum für Angewandte Kunst de Frankfurt, en el marco de la Feria Internacional del Libro de 2007, magnífico trabajo comisariado por Vicenç Altaïó y Daniel Giral·t-Miracle donde ciento cuatro obras expuestas mostraban la cultura visual y gráfica catalana a través del libro artístico. Esta exposición se sitúa como punto de partida de esta otra muestra que ahora presentamos. Hemos intentado no repetir ejemplares y centrarnos en los libros publicados a partir del 2007 en Cataluña, pero haciendo un recorrido por ejemplos internacionales que nos parecen imprescindibles para ilustrar cada apartado de la exposición.

BIBLIOFILIA CONTEMPORÁNEA. EDITORES DEL SIGLO XXI

Rik Gadella, galerista y editor de libros de bibliofilia contemporánea que organizó en 1994 en París la primera edición de la feria Artists' Books International, añade

una nueva definición a la nueva bibliofilia: “libros de artista de edición limitada”, a cuya denominación, quizá un poco más amplia y contemporánea, yo me sumo.

Me referiré a mi sector, con la denominación empleada por Rik Gadella, editores de libros de artista de edición limitada. La encuentro más acertada, ya que editores de libros de pintores deja fuera otras disciplinas artísticas como la fotografía o simplemente el trabajo de creadores interdisciplinarios llevado al formato libro, que estamos cada vez más habituados a editar. Descarto también en mi elección la nueva bibliofilia o la bibliofilia contemporánea, ya que lo considero un término del pasado que se asocia con un tipo de libro poco contemporáneo y, que al igual que “libro de pintor”, pone límites demasiado estrechos.

En lo que se refiere a los libros de artista, además de los propios artistas, los museos y centros de arte se están convirtiendo en editores de sus libros, al preferir en muchos casos editar un libro de artista en lugar de un carísimo catálogo de exposición. Esto incluye un fenómeno nuevo: la impresión de logos en la obra. Los catálogos de exposición, como este, serán destinados en un principio a la consulta digital y solo gracias a los avances de la impresión digital podremos tener un ejemplar en papel impreso por encargo.

En el caso de la nueva bibliofilia o edición de libros de artista en edición limitada, la realidad es muy distinta. Desgraciadamente, de un tiempo a esta parte, y más concretamente en los diez últimos años, la figura del editor ha ido desapareciendo. Esto ha obligado a convertirse en editores a los talleres de edición, que dependían de los encargos de los editores, y a los propios artistas, a los que sus galerías ya no editan. Este es un fenómeno nuevo que ha cambiado completamente el universo de la edición del libro de artista en general.

Tenemos en esta exposición importantes ejemplos de libros editados por talleres que se han convertido en editores ante la escasez de estos o que coeditan con los propios artistas para no tener a sus empleados y sus máquinas paradas: Tristán Barbarà, perteneciente a un histórico taller de Barcelona, fue desde 1982 uno de los primeros artesanos en convertir su trabajo de impresor en editor de grabados y libros ilustrados. El suyo es uno de los talleres que más libros ha editado en estos últimos años: *La teoría de las señales* de Joaquim Chancho es uno de estos ejemplos. Últimamente edita también libros con fotógrafos, como Andrés Lang, y es también uno de los editores que más importancia presta al contenido literario de sus libros: *Impar*, del mallorquín Rafa Forteza, está acompañado por poemas inéditos de Antonio Gamoneda. Otro ejemplo es Murtra Edicions, que desde 1991 y en su taller de obra gráfica situado en Arenys de Munt ofrece residencia a los artistas que se desplazan hasta ahí. De la mano de Jordi Rosés y Pilar Lloret se han editado los mejores libros de Perejaume, Frederic Amat y Antoni Tàpies, entre otros.

Tinta Invisible merece también una mención especial. Empezó siendo un taller tradicional de grabado y litografía –Guinovart no dejaba que otras manos tocasen sus estampas– y, sin olvidar las técnicas más tradicionales, se han reciclado en uno de los mejores talleres de estampación digital del Estado. Artistas como Carlos Pazos y Joan Fontcuberta les confían sus trabajos. En la exposición presentamos el último libro realizado por Josep Guinovart, *La celebració com a revolta* (2007), inspirado en el pensamiento del filósofo italiano Antonio Negri. La edición incluye un DVD con una entrevista que Carles Guerra le hizo a Negri en el año 2000. Otra obra de Tinta Invisible es *Here/Nowhere*, del artista Domènec, un ejemplo de las obras que situadas fuera del formato más tradicional del libro, fundamentalmente por su gran formato (45 x 60 cm), se les ha denominado también carpetas o portfolios y que pueden así mismo presentarse enmarcadas como instalaciones, en este caso fotográfica. El tercer libro de las ediciones Tinta Invisible es un claro ejemplo de la amplitud y riqueza del mundo del libro realizado por artistas, en el que las disciplinas, al igual que en el arte en general, ya no tienen límites: la colaboración entre un creador tan inabarcable como Perejaume y un músico con grandes márgenes (por emplear un término gráfico) como es Pascal Comelade. *Nosaltres i els agermanats*, editado en 2009, es un libro/disco/vídeo presentado en un estuche de papel que simula la corteza de un árbol, hecho a mano por el Museu Molí Paperer de Capellades.

Capellades, además de realizar una fantástica labor divulgadora de la importancia que tuvo en Cataluña la edición de libros y por consecuencia la industria del papel, colabora con diferentes artistas como Perejaume y Miquel Barceló en la elaboración “a medida” de los papeles que utilizan para sus libros y obras gráficas. También han editado algunos estupendos libros, como *Eels* de Victòria Rabal.

Podríamos situar a Albert Perelló y su editorial Origami Arts como un caso aparte. Quizá, parafraseando a Saura, podríamos considerar a Perelló el editor “más vicioso” del panorama catalán. Se trata de una persona que se gana bien la vida dentro del mundo de la edición industrial y que decide gastarse sus ahorros en editar libros, ¡y además en innovar! Antoni Llena fue el artista elegido para su primer libro, en el que nos sorprendió a todos con la técnica empleada: el láser. El resultado es una obra preciosa (en el sentido antiguo de la palabra: que no tiene precio) frágil, sensible y de una gran calidad. Es un libro que hay que dejar que se nos pose entre los dedos y tratar con gran cuidado, sin tener miedo a quemarnos. Su último libro editado hasta la fecha es *Voyelles* (2009), en el que Alfons Borrell acompaña con gran acierto los poemas del genial poeta francés Arthur Rimbaud.

Hay otro ejemplo remarcable entre los nuevos editores de libros de artista en edición limitada y obra gráfica, el colectivo Edita l'ull, formado por los artistas Regina González, Alain Chardon y Rafael G. Bianchi. Además de contar con taller propio, son los propios editores de sus obras. *La casa de la playa* (2010), compuesto por 9 litografías en formato 50 x 70 cm, se presenta en principio como prototipo de un libro infantil para colorear. No sabemos si llegarán a editarlo como libro coloreable, pero aunque solo exista como prototipo creo que ha merecido la pena editar una obra tan original y bella.

Debido a la poca rentabilidad que ofrece la edición a las galerías de arte y el mermado mercado existente en materia de libro de artista, unido al elevado coste de la inversión, la galería ha dejado de ser editora de libros de sus artistas. Afortunadamente, un galerista que aún mantiene su labor editora es Carles Taché, quien recientemente y con motivo de la última exposición de Miguel Ángel Campano en su galería ha editado un libro con 11 aguafuertes realizados entre 1998 y 2011.

Por último, Raïña Lupa, la editorial que da nombre a mi galería, está presente en la muestra con uno de los últimos libros editados, *Máscaras pintadas/Black Faces*, nueve fotografías del fotógrafo americano David Levinthal que se acompañan de un texto inédito de Antonio Muñoz Molina. El texto de la edición de 39 ejemplares se estampó en serigrafía en el taller Vallirana de Barcelona, también un importante editor barcelonés que ha sido impresor y editor de numerosos artistas a lo largo de estos últimos 25 años.

Cuando veo las recientes exposiciones de arte contemporáneo en museos como el Macba o el Reina Sofía, me alegra mucho comprobar cómo el libro va estando cada vez más presente en las salas de exposición como complemento a la lectura de las obras de arte o en muchos casos tratado a igual nivel que ellas. Pero también me doy cuenta de que son ediciones de los años cuarenta, cincuenta o sesenta las que están adquiriendo las colecciones en estos momentos, ciertamente con muy buen criterio. Esto me hace pensar que las cintas de celo que protegen mis libros se quedarán durante mucho tiempo indemnes y que mis huellas dactilares seguirán allí, cerca de mis libros, un poco como las prolongaciones de mis dedos, que aún desean acariciarlos.

Rocío SC Santa Cruz

Cuaderno de artista

Breves notas sobre los cuadernos de artista

Bajo la expresión “cuaderno de artista” englobo un tipo de producciones que ya tiene un largo recorrido a lo largo del tiempo y que es un verdadero objeto de arte. La gama de posibilidades expresivas y conceptuales que ofrece a los artistas es tan enorme como vigente. Hay que mencionar que ha introducido variables suplementarias en el proceso de las investigaciones estéticas y artísticas.

Las necesidades de expresión del dibujo como mirada y deseo de la representación de la escritura, de la caligrafía, del juego, del *collage*, de la compilación de documentación, de la memoria, de la ficción, de la narración, del diario, del viaje o de la neurosis, son algunos de los muchos ámbitos temáticos que han impulsado la realización de los cuadernos de artista como lugar de intimidad y preservación temporal. Estas producciones eminentemente autográficas, que surgen como testimonios artísticos unívocos, nos invitan a pensar en su discurso, así como en el valor y el significado de sus contenidos, fruto de una actividad de observación tan especulativa como emocional.

¿Qué es el cuaderno de artista? ¿De dónde vienen los cuadernos y hacia dónde van? ¿Qué pretenden? ¿Cómo son y cómo mutan y se desplazan hacia otros lugares? Son preguntas que me vienen a la cabeza cuando pienso en la magnitud y la significación de estas producciones artísticas de las que tenemos innumerables ejemplos desde hace mucho tiempo y cuyo uso e interés ha aumentado desde las vanguardias.

El cuaderno es desde siempre un conjunto de hojas de papel, generalmente cosidas, encoladas o grapadas. Como objeto se asemeja a un libro, aunque puede ser más delgado. Es un objeto muy común que siempre tiene que llenarse de discurso. Próximo al manuscrito, manifiesta un polimorfismo similar al del libro de artista, pero se diferencia de él por el hecho de que, mientras que el libro es una producción impresa, el cuaderno es esencialmente autográfico o caligráfico.

El cuaderno de artista arranca de una tradición didáctica, la de las libretas de estudio que han cubierto cualquier género del saber. Es decir, que es un ámbito de desarrollo de obra gráfica original que se inspira y se vehicula principalmente desde las tipologías de libreta, cuaderno y álbum que ha habido en todo momento, las cuales son una categoría o instrumento de registro que surge ya en el Renacimiento del uso del dibujo como boceto y representación y del manuscrito, de donde arranca la intensa relación del dibujo y la escritura en el tiempo. Ambas modalidades son todavía hoy esenciales para este tipo de producciones. Los códices de Leonardo, los cuadernos de viaje y los dietarios de Dürer, los cuadernos de Delacroix o el Álbum Noa Noa de Gauguin son ejemplos de estas necesidades básicas de estudiar, de disfrutar de algo, de registrar el paisaje y el momento o de narrar un paraíso perdido invocándolo de nuevo.

El dibujo, la caligrafía y el *collage* definen la identidad de los cuadernos, al mismo tiempo que ha coexistido con otra categoría de libretas o álbumes denominados de “fósiles anónimos”, antecesores del *collage* y que se producen con el uso de materiales impresos o fotografías encoladas. Eran libretas en las que se pegaban dibujos y material impreso preexistente, mayoritariamente de etiquetas de origen industrial, juegos o diarios, cubriendo con las cromolitografías un espacio de ocio y de juego anónimo.¹ Estos modelos son un buen precedente y enlazan con el imaginario de la comunicación impresa de las cartillas de aprendizaje con las que hemos estudiado y crecido.

El cuaderno de artista proviene, pues, de una tradición expresiva y didáctica, también del imaginario iconográfico de las interpretaciones de las libretas de estudio de cualquier género del saber. Las vanguardias utilizan la libreta como soporte material, la imitan en sus publicaciones, se sirven de ella como prototipo versátil y ergonómico para comunicar posicionamientos, tanto críticos como lúdicos y experimentales. La aventura rusa fue un laboratorio plástico que aún tiene eco en la actualidad y que ha influido por su frescura y emotividad en trabajos de artistas emergentes. Realizados manualmente, estos libritos-cuadernos querían ser pájaros provocadores, herramientas que abriesen la sensibilidad y el pensamiento dentro de una perspectiva de fusión de palabra, imagen y sonido. Los álbumes y los cuadernos de la aventura cubana futurista se elevan en el compromiso de las utopías del hombre nuevo, aproximándose a las

publicaciones didácticas e ilustradas para niños, buscando difundir una nueva creatividad y romper así convenciones estéticas.²

Podríamos definir también el cuaderno como germen de un posible libro, aunque no todas las libretas acaban adquiriendo forma de libro. Igualmente podríamos definirlo como prelibro, puesto que es el modelo inicial de una posible producción destinada a ser libro. La univocidad o multiplicidad del cuaderno de artista como resolución depende del uso que el artista quiera darle, que quede obsoleto como pieza única y especial dentro de su colección o archivo privado o que se disperse como facsímil o reedición. Todo ello es un elemento suplementario que no altera la identidad del cuaderno de artista, ya que en principio el cuaderno de artista no tiene ninguna función específica como producto; más bien es un ámbito personal, experimental y poético, en su sentido más amplio, y siempre precede a la edición impresa.

Frente a la obiedad del cuaderno de láminas impolutas, preparado para deletrear un itinerario, el gesto de Mallarmé³ con sus declaraciones sobre la página en blanco abre una superación del libro al impulsar una acción narrativa nueva y abierta. Crisol de interacciones, la lámina será donde el azar tome posición y mueva tanto el pensamiento poético como el artístico. Esta abertura da inicio a una acción que anima al poema y al dibujo como búsqueda. De ahí surgirán muchas de las respuestas artísticas y performativas de las vanguardias con el objetivo de liberar el pensamiento y la vida de los modos de ver y de comunicar anteriores. Este impulso interiorizado por los artistas da lugar a una larga y variada cadena de manifestaciones que alcanzan un desarrollo gráfico hecho de dibujo, de preguntas, de memorias y de sueños y que crean una constelación ideal, transcripción del pensamiento utópico que se irá explicando a través del pensamiento gráfico. Todo este conjunto de afirmaciones va describiendo un arco que recorre estadios que van de la subjetividad más pura o trascendente al activismo social y político. El cuaderno de artista, por tanto, recoge un ámbito abierto de proposiciones manifestadas desde cualquier dicción o lenguaje y con la ambición de ser tanto generadoras como depositarias de una imaginación ilimitada.

La reflexión sobre la naturaleza del cuaderno de artista me hace pensar en su parentesco y pienso que es uno de los modelos de las diseminaciones del libro de artista como genealogía. Pienso que participa en sus intereses tanto polimórficos como temáticos, pero los precede por el hecho distintivo manual, ya que va de la mano a la página, no para leerla, sino para crearla. Todos estos elementos se arraigan tanto en una práctica como en una arqueología objetual antigua y aún vigente, una continuidad que arranca de la acción gráfica sobre la colección de páginas cosidas. Esta secuencia espacio-temporal que definía Ulises Carrión referida al libro⁴ es común y participa de la idea del libro como cuaderno o libreta. Sea en la vertiente del conocimiento que sea, en cuanto a la calidad y formato, precario o lujoso, hoy el cuaderno se convierte en un territorio de transcripción tan tangible como virtual. Es un género que se constituye desde un marco referencial, desde la necesidad urgente de expresión artística, la curiosidad y lo inmediato. La herencia de estos objetos estimula tanto la imaginación como la apropiación al percibir la riqueza del mestizaje de muchas otras libretas o cuadernos precedentes. Constituyen una tradición que se localiza en la reformulación de nuevas poéticas y continúan explorando vertientes del conocimiento vinculados a la cultura, los lenguajes, la pedagogía y el aprendizaje; en resumen, al saber y especialmente al arte, como ahora nos ocupa. Pienso que todas estas categorías son fundamentales para percibir la vida de los cuadernos de artista y para comprender su dialéctica así como el uso que de ellos hacen los artistas. La capacidad referencial y asociativa de estas recopilaciones autográficas o documentales sigue vigente en la actualidad y nos permite constatar las fuentes materiales de las que siempre hemos aprendido: los cuadernos que se generan bajo conceptos afines a la libreta, donde la anotación, el ensayo y la escritura son los motores más frecuentes y esenciales. En el cuaderno se da una transmisión de vivencias y un registro de las capacidades especulativas.

La cultura del cuaderno, y por extensión, la del artista, es visible ya desde la infancia y seguirá siendo a lo largo de la vida un móvil de retorno y de recuerdo de la percepción directa y esencial que comporta. Se convierte en un lugar en el que podemos inventar, contar e ironizar, así como refrescar la memoria y seguir comenzado de nuevo. En el discurso del tiempo, el cuaderno registrará innumerables estadios que se inscriben como una gama de colores entre las

2 *The Russian Avant-garde Book*. 1919-1934, Nueva York, Museum of Modern Art, 2002.

3 Stéphane MALLARMÉ, *Divagations, Igitur, Un coup de dés*, París, Gallimard, 2003.

4 Ulises CARRIÓN, *On books*, Ginebra, Héros-Limite, 1997.

1 Juan BORDES, *La infancia de las vanguardias*, Madrid, Cátedra, 2007.

expresiones de la privacidad y la representación objetiva diferida en lo público, es decir, las páginas del cuaderno son reflejos de universos subjetivos o parcelas de conocimientos objetivos que nos conectan con la comprensión de nuestra realidad.

Otro valor que hay que mencionar del cuaderno es su papel biográfico del conocimiento del arte. Forma parte del legado de la codificación y transmisión de las artes y de las transcripciones de la ciencia y de la vida como herramientas de trabajo referencial. Se proyecta como un lugar en el que soltar la creación llenando las hojas con las inquietudes del momento. En este sentido, los cuadernos son contenedores fragmentarios de notas y pensamientos, así como de núcleos temáticos exhaustivamente realizados. Formalizan testimonios de relatos dispersados en una experimentalidad tan libre como diversa que los acerca a una especie de taller ambulante. Los cuadernos constituyen, pues, un territorio de anotaciones y de ensayo en el que podemos realizar el ejercicio de la expresión; continuamos llenando álbumes y cuadernos, jugando con ellos, fijando en ellos todo lo que se nos ocurre. Las antiguas libretas actualmente viven un *revival* con las Moleskine y otros modelos similares y han ido creando una cultura gráfica de los blocs. Tienen un papel esencial a la hora de conocer la biografía de un artista, puesto que nos permiten recorrer sus tránsitos. La pizarra, la página, el cuaderno, el archivo y por supuesto el libro se han desplazado al mundo digital⁵ y actualmente tienen una nueva relevancia en forma de blogs y de galerías virtuales que nos permiten contemplar libros y ediciones en pantalla.

Otra apropiación que se ha convertido en usual en relación con los cuadernos es la de convertirlos en facsímiles o reediciones, como ha hecho, por ejemplo, König⁶ con todos los álbumes de Boltanski y Roni Horn, que de este modo se han convertido en libros de artista, o la de colgarlos en línea en las páginas web de los autores o en bibliotecas virtuales.

Una vez situados los parámetros genéricos que perfilan esta cartografía aproximada de los cuadernos de artista, veremos que las producciones de Evru, Frederic Amat, Fernando Bellver y Carlos Pazos de este apartado expositivo son muy significativas. Indudablemente han contribuido a presentarlas la familiaridad y la constancia que todos ellos han desplegado con el medio. Han realizado libretas-libros de manera numerosa e intensa. Tienen en común el uso de la autografía y el *collage*, pero los diferencia su peculiar visión y manera de ver.

Evru antes Zush es uno de los creadores de arte gráfico más ricos e inclasificables de nuestro país y uno de los pioneros en la traducción de mundos gráficos al mundo multimedia y al arte digital. La intención de universalizar sus cosmologías peculiares es un signo de su pulsión mental y onírica, muy vinculada a las poéticas surrealistas y que se ha expandido en las nuevas tecnologías. Por otro lado, eso le ha permitido realizar proyectos de colaboración diversos como el de *Elia-Evru*, que es un cuaderno de dibujo a color y a dos manos en la línea de los juegos del *cadavre exquis* que planteaban los surrealistas. Zush ha trabajado reiteradamente con los cuadernos y su relación con los libros viene de lejos. Los suyos son cuadernos que nos remiten a los códices autográficos y que forman un repertorio fantástico y enloquecido. Con el espíritu de hibridación que lo caracteriza, ha construido un universo iconográfico en el que da rienda suelta a su imaginario y que se articula a través del texto y la imagen. Este binomio le permite crear una fantasía ilegible.

La riqueza de la densa iconografía que ha ido creando Zush hace referencia a Evrugo, un estado mental permeable en el que la dialéctica entre la locura y la razón se territorializa mediante el dibujo y la escritura de alfabetos inventados como el Asura. La respuesta al interrogante del hombre y la existencia Zush lo abstrae desde la formalización gráfica de su peculiar genealogía corporal, primitiva e infantil, contrapuesta a la pulsión sexual que empuja a su densa y escatológica imaginación, en la que la enfermedad y la muerte se convierten en una especie de iconografía generativa.

Los cuadernos-libros son un taller portátil que transcribe el universo relacional de multitud de temas: cuerpo, identidad, economía, enfermedad, locura, infancia, amistad, sexo, magia y dicotomía se manifiestan entre la vida y la muerte. Evru dibuja un tejido vibrante de relaciones cifradas por su originalidad mental. El uso del libro como registro y contenedor de los mundos finitos

es donde el artista realiza la ficción del viaje y adonde desplaza su estado Evrugo. Este estado imaginario es donde acontece la posibilidad de localizar una secuencia de capas emocionales que forman la memoria y el arrebatado del sujeto. La doble página constituye la semilla del diario de una obra, la constancia de los proyectos y de las emociones se fusionan en páginas que relatan la complejidad de la experiencia personal. El libro es el depositario de la energía y de la electricidad que surgen de una escritura neuronal voluntariamente dispuesta y disciplinada. Todo ello hace referencia al hecho de que los estados gráficos en los que Zush explora podrían contemplarse como estados de locura, aunque él conscientemente los articula en su discurso como fantasmas. Estas construcciones imaginarias, que basculan entre la inocencia y el paroxismo, manifiestan la biología de los universos de todo tipo, minúsculos y orgánicos, que se van haciendo escritura en un código cifrado. Crean códigos únicos que se visualizan desde el propio objeto o en la performance del libro en pantalla.

Los trabajos de Frederic Amat⁷ también se articulan en una larga trayectoria gráfica y bibliófila. Su experiencia gráfica en los cuadernos explora automatismos como gesto y escritura, dando lugar a expresiones directas e intensas en las que el mundo de los signos toma cuerpo. Los cuadernos de Japón, *Ki I* y *Ki II*, son cuadernos de notas, con dibujos, fotografías pintadas y anotaciones que realizó durante un viaje al Japón para preparar el espectáculo de danza *Ki*. Estas recopilaciones responden a modelos de la literatura de viaje y están centrados en las experiencias del montaje y la coreografía de la compañía de danza de Cesc Gelabert en Tokio. Con fuerza visual compone esta experiencia desde el mundo de los signos de la cultura japonesa contrapuesto a fragmentos y fotografías pintadas de su cultura material, mostrando la sofisticación y la belleza de un país donde el presente dialoga con el pasado y sus tradiciones en una convivencia peculiar. Amat nos comunica con sus composiciones la extrañeza que impregna la mirada del artista. En estas capturas contemplativas y al mismo tiempo activas que como imágenes fulgurantes recibimos de las hojas de *Ki*, vistas en su web como libro en movimiento, destaca la fuerza gráfica de la apropiación ideográfica del lugar. Son cuadernos-libros de viaje y de respuestas del trabajo interdisciplinario de Amat vinculado al teatro y a la escenografía, de los cuales hace una particular crónica y escritura emocional. Están colgados en la red y existe una edición facsímil.

Por otro lado, el cuaderno de Pina Bausch es una libreta de bolsillo y fue realizada en el Liceu de Barcelona durante la visita de su compañía. Realizado mientras el espectáculo tenía lugar, es un trabajo de mirar y representar el entorno que empalma con otras percepciones clásicas de los cuadernos de dibujo de figura. La digresión se halla en el hecho de que las figuraciones son huellas de los movimientos aleatorios sobre el papel y no se basan en la mirada del dibujo del natural, en lo que ve, sino en la sensación de estar en el lugar, con la aspiración por osmosis de lo que está sucediendo. No quiere representar, sino que quiere instaurar otra equivalencia.

El cuaderno de Egipto de Fernando Bellver⁸ es uno de los opúsculos de los montones de libretas que este artista ha ido acumulando desde 1999 a lo largo de sus viajes. Es una libreta que recopila todo lo que le llama la atención durante una visita turística a El Cairo. El dibujo se convierte en una mirada externa y minuciosa que se inicia visualizando el perfil de la ciudad y su río con una panorámica silueteada a golpes de pluma como la que podría dibujar en Nueva York o en Tokio desde el mar tras ver una foto. De estos juegos de diálogo entre lenguajes, diseño y publicidad tratan las composiciones que inundan poderosamente las páginas. Es un cuaderno de viaje en el sentido más exhaustivo, un documento de crónica y de estancia, de representación figurada no exenta de humor que se ha llevado a cabo como un diario, realizando una ilustración cada día y mostrando un aspecto objetivo del país de las pirámides, de sus ruinas, de su gente. También, a modo de crónica, persigue captar la riqueza decorativa de los murales faraónicos haciendo intrascendente su magnificencia y despojándolos y parodiando el detalle y los ornamentos. Ilustrado en blanco y negro como los dibujos de los cómics y estableciendo según los géneros de representaciones ilustraciones más clásicas, elaboradas o más distendidas e irónicas, Bellver nos propone una mirada de los lugares detallada, sintética y epidérmica. Son figuraciones que se convierten en abstractas como una película en blanco y negro. La habilidad gráfica del cuaderno radica en el dibujo del natural, que se inscribe en el gusto estilizado de las tendencias hiperrealistas del postpop más afiliado a la ilustración que a la representación más distanciada, y en la articulación del texto con una tipografía dibujada y su caligrafía personal. Con el tiempo, ha ido colgando en Internet

5 Jacques DERRIDA, *El libro por venir. Papel máquina*, Madrid, Trotta, 2007.

6 Anne MOEGLIN-DELGROIX, *Sur le livre d'artiste*, Marsella, Le Mot et le Reste, 2006.

7 Véase: www.fredericamat.net/en/work/editions/-selection-1983-2011/ki-5.

8 Véase: www.karavonisla.org/nyork.htm.

cuadernos de sus numerosos viajes, así como vídeos que muestran su proceso de trabajo, dibujando, comentando y recorriendo los lugares.

Carlos Pazos⁹ cree que la raíz de sus trabajos es la literatura. La crónica sentimental de sus diarios son el corpus de los cuadernos inéditos mostrados en el Museu de l'Empordà, en Figueres. De aquella exposición son algunos de los cuadernos que se muestran, cuadernos originales y un facsímil de uno de ellos que editó el Museu de l'Empordà. Durante años ha ido compilando el material que forma *Inventari provisional 1999-2011. Cook books*, una colección de cuadernos que, como un extenso diario, recoge la dialéctica poética de Pazos con los objetos. La historia empieza con todo tipo de objetos que adquiere o encuentra y que incorpora a su colección. Esta colección, en parte, se desplazará con el fin de formar parte de las obras que nacen como proposiciones hechas desde el *collage*. El inventario de estos artefactos queda registrado en los cuadernos manifestando un gran ejercicio de poética del objeto. El marcado carácter narrativo de su trabajo es lo que le permite deshilar sus trabajos visuales, abarrotados de apareamientos insólitos y encuentros chocantes de objetos o imágenes sacados de contexto que conducen a una ruptura entre estos y su referente en una prolongación del *objet-trouvé* surrealista. Para Pazos, el objeto es como una palabra que, si no está al lado de otra, no construye una frase. En su presentación en Figueres los cuadernos inéditos mostraban dos constantes: los títulos extraños y poéticos que refuerzan la habilidad sugeridora y buscan complicidades y la reiteración de temas (el autorretrato, la música rock y su principal icono, Elvis Presley). También encontramos a Mickey Mousse, Colliure, pedazos de carne, zapatos, corazones y dentaduras que hacen referencia al mundo del arte y la sexualidad, omnipresente y exuberante, con imágenes que a menudo rozan la pornografía. Este mundo reiterado y obsesivo se presenta con humor mediante metáforas y juegos de palabras y permanece en el inventario de cuadernos diarísticos.

Finalmente, querría mencionar algunos trabajos seleccionados de la emergencia de publicaciones jóvenes que nos llegan como ediciones especiales y autoediciones y que revierten sus enunciados en línea. Son trabajos en los que el cuaderno es soporte formal y vehículo conceptual, en los que la ilustración y el diseño son el horizonte proposicional. Son trabajos que se enmarcan en el contexto contemporáneo más reciente, pequeñas publicaciones hechas de ironía e inmediatez que intentan responder a las situaciones del presente. Son trabajos que enlazan con el juego, las notas, la escritura de los libros de instrucciones, los artículos de las revistas para aprender a hacer determinadas cosas o la vieja literatura periodística.

Dentro de esta perspectiva encontramos *Máquinas y maquinaciones*, de Ana García Pineda,¹⁰ que es una lista de ideas acumuladas, sencillas, que llenan cada doble página como titulares simples. Aparentemente inocentes y utópicas por la simplicidad del dibujo y del texto, nos aproximamos a las pequeñas publicaciones de Ben, que formulan preguntas en el contexto ciudadano. Se trata de un conjunto de inventos para mejorar la vida poniendo poesía, protesta e imaginación, próxima a los experimentos verbales del Oulipo. Se sirve del cuaderno para mover y conmovir con la acción de mejora social y colectiva.

El mundo ilustrado de Tamara Arroyo¹¹ se despliega en el dibujo, y las libretas son el marco estimulante que se expande en la Red como un lugar proposicional y colaborador para realizar propuestas que el dibujo permite. Atraída por todos los géneros del dibujo y sus diseminaciones productivas, su web nos muestra la creación y los intereses de un gabinete de dibujos, donde se virtualizan el lugar, el espacio y la memoria en los formatos más variados. El dibujo en negro es el motor de sus historias, que se presentan como libros-libretas próximos a los cuadernos ilustrados de pedagogías del pasado. *Mon tricot 2008-2011*, el cuaderno-fascículo para aprender a tricotar basado en textos de revistas antiguas, pretende registrar el ejercicio de la memoria al compartir los modos de tricotar. Su web presenta proyectos colectivos y el de una ventana expositiva que da a la calle, en Valencia, del proyecto Gabinete de Dibujos, que permite ir presentando propuestas de otros artistas. Con *Juegos populares o Legazpolis* crea una plataforma de recuperación de juegos populares que transcribe en libretas y que trae a la memoria las pequeñas ediciones de Anne Messenger con la transcripción de los juegos infantiles de manos.

Para finalizar, del grupo 13L se expone su *cadavre exquis* realizado como autoedición digital de pequeño formato. Impreso hace algunos años, este

acordeón que se despliega es fruto del deseo de jugar con el dibujo y la sorpresa del mismo modo que lo habían hecho otros artistas. Es un juego mediante el cual se pegan colectivamente un conjunto de palabras o imágenes; el resultado se conoce como cadáver exquisito, que es la traducción de la expresión francesa *cadavre exquis*. Es una técnica usada por los surrealistas a partir de 1925 y se basa en un antiguo juego de mesa en el que los jugadores escribían por turnos en una hoja de papel, la doblaban para ocultar la parte escrita y después la pasaban al siguiente jugador para que hiciese otra intervención. El cadáver exquisito se juega entre un grupo de personas que escriben o dibujan una composición secuencial. Cada persona solo puede ver el final de lo que ha escrito el jugador anterior. Se dice que adaptaron la técnica del cadáver exquisito al dibujo y al *collage* tal vez inspirados por las ilustraciones infantiles. También se podía hacer por correo, aparentemente sin importar si el juego viajaba por vía postal o no. El hecho es que el cadáver exquisito del 13L se paseó de una casa a otra como un dibujo original o *collage* que crecía hasta completarse. Al terminar se publicó como una autoedición y así, jugando, dieron respuesta a las ganas de hacer proyectos juntos.

Los mundos que atraviesan estas publicaciones jóvenes son cómplices de la fiebre de dibujo y autoedición que ha confluído en muchos lugares de nuestro país y que ha hecho de las publicaciones de artistas un ámbito especulativo fresco y nuevo de transmisión de prácticas artísticas. La narración, el mestizaje y la transgresión de los límites de las disciplinas son aspectos que radicalizan los proyectos, teniendo el dibujo y el texto como motores. Aspectos que recopila, a instancias de Glòria Picazo, la publicación *Impasse 10*¹² del Centre d'Art la Panera de Lleida. Este libro recorre el mundo de las publicaciones emergentes como uno de los fenómenos más ricos y excitantes del panorama actual.

Antònia Vilà

9 Véase: www.carlospazos.com.

10 Véase: www.hangar.org/gallery/main.php?g2_itemId=19373.

11 Véase: gabinetededibujos.com/2011/06/28/tamara-arroyo/28.

12 *Impasse 10*, Lleida, Centre d'Art la Panera, 2011.

Colección/recolección

La idea de colección como praxis editorial

Mucho se ha escrito sobre el fenómeno del coleccionismo como categoría ontológica, pero no tanto sobre cuál es el grado de creatividad necesario, o suficiente, para que la mera actividad del coleccionista se convierta en un acto creador en sí mismo. Y no suele ser frecuente que se vincule la tarea del coleccionista a la del editor, si bien ambos, en esencia, se dedican a labores bien parecidas: al fin y al cabo, ¿qué es un editor sino un “coleccionista” de contenidos cuidadosamente escogidos y ordenados a partir de la abundancia de material dado, para incluirlos en un contexto particular (y posiblemente, al hacerlo, expandir su significado individual con nuevas resonancias)? ¿Cómo modula el coleccionista el sentido de todos los elementos que constituyen su colección por el mero hecho de haberlos escogido para incluirlos en ella? Y, si se habla no ya de “colecciones” sino del subconjunto constituido por los archivos personales... ¿dónde situar la frontera entre la mera yuxtaposición de objetos incorporados al archivo personal, por un lado, y la selección intencionada de ciertos materiales, mediante la que se presenta como espontáneo lo que quizás haya sido cuidadosamente reunido y ordenado para captar cierta imagen o provocar una impresión determinada? ¿Cuál es la relación entre la acumulación de materiales que implica la creación de todo archivo personal y la tarea de “descarte” que parece ser intrínseca a la función de editor? ¿Cómo se relacionan entre sí actividades que a primera vista pueden parecer tan opuestas como el coleccionar (acumulando) y el editar (escogiendo y, por ello, también desechando)? ¿Hasta qué punto es el editor un coleccionista y el coleccionista un editor? ¿Y hasta qué punto desempeñan uno y otro el papel de *autores*, al tejer relaciones inéditas, incluso inusitadas, entre los materiales objeto de sus respectivas selecciones?

En el ámbito de las publicaciones de artista, en el que por definición se desafían las convenciones y los códigos preestablecidos para forzar sus límites, todas estas cuestiones resultan de particular relevancia y abren interesantes vías de reflexión. A lo largo del siglo xx y hasta nuestros días, son muchos los artistas que con su actividad editorial se han situado en posiciones equidistantes entre el coleccionista, el editor, el autor e incluso el comisario, potenciando la ambigüedad de los roles desempeñados por cada una de estas categorías y explotando al máximo sus respectivos potenciales. Si bien es a partir de los años cincuenta cuando se produce la explosión de las publicaciones de artista como género de pleno derecho, entre los precedentes más célebres en los que se da ya esta simbiosis de diferentes roles cabe destacar la *Boîte-en-valise* de Marcel Duchamp (1936), una suerte de exposición portátil contenida en una maleta para la cual el propio Duchamp seleccionó una serie de obras suyas anteriores, creó las versiones “reducidas” que serían incluidas en ella y se ocupó de “editarla” y distribuirla en la forma de múltiple.

Ya en la segunda mitad del siglo xx, serán muchos los artistas que adopten el papel de editores en todo tipo de publicaciones, entre las que ocupan un lugar destacado las revistas. Las revistas de artista, a menudo, se convertirán en “atípicos contenedores de arte experimental equivalentes a museos portátiles o galerías ‘deslocalizadas’”¹ que a lo largo de sus números van constituyendo atractivas “colecciones” de contenidos de formatos muy poco convencionales. *Aspen*, “la revista en una caja”, es célebre entre los proyectos pioneros de este tipo. Editada por Phyllis Johnson, se publicó entre 1965 y 1971 y puede considerarse una de las primeras revistas verdaderamente *multimedia*: casi todos sus números adoptaron la forma de un contenedor —carpeta o caja— repleto de contribuciones de artistas, escritores, músicos, filósofos, etc., de formatos variados: postales, grabaciones de audio (en disco flexible) y de cine (en rollos de película súper-8), fotografías, textos...

En un contexto más cercano, será la revista *Dau al Set* el primer proyecto de publicación periódica impulsada por artistas que alcance verdadera relevancia. *Dau al Set* fue fundada en Barcelona en 1948, simultáneamente al colectivo del mismo nombre; sus impulsores fueron el polifacético Joan Brossa junto con el filósofo Arnau Puig, el crítico Juan Eduardo Cirlot y los pintores Joan Ponç (director de la revista), Antoni Tàpies, Modest Cuixart y Joan-Josep Tharrats, el cual actuaba a la vez como editor e impresor. Todos ellos fueron responsables de *Dau al Set* hasta 1956, si bien a partir de 1951, fecha de la exposición homónima de los artistas del grupo en la Sala Caralt de Barcelona, la revista pasó de ser producto de un trabajo de edición colectivo a ser más bien resultado del

empeño personal de Joan-Josep Tharrats. En un contexto cultural en extremo cerrado, *Dau al Set* desempeñó una importantísima labor de difusión del surrealismo y divulgación de las vanguardias históricas en España. Su formato era relativamente clásico —entre sus colaboradores, además de los artistas, se contaban los críticos de arte más importantes de la época, como el ya citado Cirlot además de Alexandre Cirici Pellicer y Santos Torroella—, pero en especial a partir del número 5 se sucedieron las yuxtaposiciones de textos, por lo general —pero no solo— de Joan Brossa, con los cuales dialogaban las obras plásticas de los artistas del grupo, estableciendo con el texto una relación que iba más allá de la de meras ilustraciones.

Nacida casi dos décadas más tarde, *Neon de Suro* fue editada en Palma de Mallorca por los hermanos Andreu y Steva Terrades junto a otros jóvenes artistas, como Tomeu Cabot, Sara Gilbert y Joan Palou, entre 1975 y 1982. Sus editores la definían como un “fullet monográfico de divulgació” y su ámbito de acción se situaba muy próximo a los intereses y el funcionamiento del arte correo. Impresa en blanco y negro y plegada en cuatro, *Neon de Suro* se enviaba gratuitamente a una serie de destinatarios y cada número constituía un especial, por lo general consagrado a un único artista. Sara Gilbert, una de las editoras y fundadoras, se encargó de los contenidos del primer número y fue seguida, entre otros, por Miquel Barceló (1976), Javier Mariscal (1977), Toni Catany (1978) y Julien Blaine (1980). Entre los números dedicados a varios artistas cobra relevancia, por su relación con una de las galerías barcelonesas más vanguardistas en los años setenta, el titulado “*Neon de Suro* a la Galeria Mec Mec” y publicado en 1977.

Por la misma época surgen otras dos publicaciones periódicas de artistas con formatos mucho menos convencionales. *Texto poético* se publica en Valencia entre 1977 y 1989 y su impulsor es el poeta Bartolomé Ferrando. Con una periodicidad variable, cada uno de sus números reúne materiales muy heterogéneos: además de poesía y prosa, proyectos, poemas-objeto, acciones imposibles... La segunda es resultado de la actividad de un colectivo de editores, entre los que desarrollan un papel destacado Lena Balaguer, Vicenç Altaió y Pep Sallés. Titulada *Èczema*, aparece en Sabadell en 1978 y cada número adopta un formato diferente en función de sus contenidos. Sus editores la definirán como una revista de poetas “que no tienen suficiente con las letras”;² y alcanzará el número 28 antes de desaparecer definitivamente en 1984. Transcurrida una década, uno de sus editores, Vicenç Altaió, reemprende la labor editorial junto a Claret Serrahima, Manel Guerrero, Joaquim Pibernat y Manel Sala para lanzar *Cave Canis*, que aparecerá en Barcelona entre 1996 y 1999. Desde el primer número se anuncia ya que *Cave Canis* solamente llegará a tener nueve números, uno por cada letra de su título. La revista consiste, en este caso, en una caja de cartón diseñada por Claret Serrahima que contiene las diversas aportaciones de los colaboradores de cada número, ya sean textos, grabaciones en CD, múltiples creados por artistas, etc., por lo general organizados en torno a un tema monográfico.

No son las revistas, sin embargo, el único terreno en el que se entrelazan las actividades de edición, selección, colección, recolección... Otra estimulante faceta de los numerosos vínculos y superposiciones que pueden llegar a tejerse en torno a estas actividades la constituyen aquellos artistas que construyen sus publicaciones de artista sobre la base del concepto de “archivo” —entendido como colección de documentos—, ya se trate de su propio archivo de trabajo, ya de un archivo ajeno a ellos o simplemente de una ficción.

La publicación editada por Christian Boltanski en 1988 a raíz de su exposición en el Centro de Arte Reina Sofía en Madrid y titulada *Archives de l'année 1987 du journal “El caso”*, reúne fotografías de asesinos, víctimas y personas desaparecidas, todas ellas aparecidas a lo largo del año anterior por el periódico sensacionalista *El caso*. La serie de imágenes del libro, carentes de texto alguno que las identifique y muy borrosas, replica de forma muy exacta la instalación homónima, en la que las mismas fotografías se exponían aún más ampliadas e iluminadas por lámparas individuales. *Archive of Archives 1998-2006* es el libro publicado con ocasión de la exposición del mismo título que las artistas Montserrat Soto y Gemma Colesanti presentaron en el Centre d'Art La Panera en 2006. En esta ocasión, la exposición misma estaba construida a partir de la idea de archivo y sus diferentes tipologías, desde el código genético hasta las nuevas tecnologías audiovisuales. Entre las categorías en torno a las cuales se estructuraba su contenido se contaban la memoria de los objetos, la memoria de la muerte, la memoria escrita, la memoria oral y la memoria biológica, entre otras.

1 Pepe MURCIEGO, “NSMBLDS. Revistas ensambladas en el Estado español”, en: *Hojeando... Cuatro décadas de libros y revistas de artista en España*, Madrid, Seacex, 2009.

2 Ricard MAS, *Èczema. Del textualisme a la modernitat*. 1978-1984, Sabadell, Museu d'Art de Sabadell, 2002.

En el caso de *Anatomia Diògenes. Obres inèdites acumulades*, de Jordi Mitjà, publicado en 2009, el material de archivo del que se nutre el libro es la propia trayectoria artística de su autor, que actúa como "Diógenes selectivo",³ seleccionando para la publicación materiales de los proyectos artísticos que había generado entre 1988 y 2008. En palabras de David Armengol, "en ese fino y sutil equilibrio entre lo apropiado y lo reinventado bajo su autoría es donde se sitúa el potencial de su obra y de su manera de entender la práctica artística".⁴

Estos ejemplos ilustran algunas de las posibles respuestas a las preguntas que planteaba al principio de este texto. No son, sin embargo, los únicos y desde luego no agotan el rico potencial de variables que pueden llegar a generar los entrecruzamientos y las superposiciones de roles, formatos y códigos en la génesis artística de colecciones, publicaciones y archivos.

Mela Dávila Freire

Poetas artistas

La poesía, y más dentro del arte, es un terreno bastante resbaladizo. Intentaré no meterme en ningún jardín, pero en todo caso vale la pena poner en relieve las potencialidades del lenguaje poético –no forzosamente escrito, aunque también este– dentro de lo que denominamos globalmente "libros de artista".

Para decirlo breve y claramente parafrasearé la conocida definición que dice que "el libro de artista no es un libro de arte, es una obra de arte". Pues bien, el libro de artista de un poeta no es un libro de poemas, es un poema.

La relación entre poesía y arte es larguísima y entre poesía y libros-objeto también. No en vano, uno de los precedentes frecuentemente citados es el poeta Mallarmé. En su proyecto *El libro* decidió que la publicación no tuviese principio ni final, que todo fuese posible de intercambiar, hojas sueltas que el espectador pudiese permutar o mejor dicho conmutar, de tal manera que el discurso siempre tuviese un sentido completo. No fue hasta 1957 que el libro se publicó.¹

En esta pieza se apuntan buena parte de los rasgos característicos de los libros de artista: la interacción, el sentido de una obra en conjunto más que una suma de partes y el hecho de entender el libro como un artefacto, con mecanismos y resortes conceptuales, más que como el simple soporte de un texto.

Entre los precursores inmediatos de los libros de artista también encontramos a Apollinaire y los futuristas italianos, los dadaístas y los constructivistas rusos, todos ellos vinculados a la ruptura del texto y de la página tradicional. A la vez, está el omnipresente Marcel Duchamp, vinculado a los movimientos dadaísta y surrealista y fuente de mil ideas nuevas: op-art, happening, instalaciones, cajas contenedoras, arte conceptual, fluxus. También encontramos el rastro de los poetas concretos de los años cincuenta y sesenta, con un mayor interés por el valor visual y espacial de la página. Todos ellos, como vemos, se mueven en el terreno de la poesía no convencional.

Antoni Tàpies y Joan Brossa colaboraron en la creación de un libro de artista titulado *Novel·la* (1965), que consistía en la sucesión, cronológicamente ordenada, de una serie de documentos oficiales relativos a un sujeto ficticio, desde la partida de nacimiento hasta la de defunción, comprendiendo todos los certificados académicos, militares, religiosos y civiles propios de cualquier ciudadano común. En aquella ocasión, la fría sucesión de documentos venía contrarrestada por los trazos oscuros y violentos con los que Tàpies manchaba y empañaba el rigor propio de aquellos papeles. Su poética iba más allá de la narrativa y la palabra rimada. La explosión de los límites de la poética visual e incluso objetual forma parte del mismo lenguaje del libro de artista.

Así pues, entre Brossa y Mallarmé se abre un territorio fértil para la experimentación en el que muchos creadores han trabajado. Con esta experimentación, el poeta aborda una escritura que ya no es propiamente o solamente literaria o poética (stricto sensu), sino que muchas veces es plástica. Hay interés por nuevos soportes, formatos y materiales, y un interés diferente por el soporte libro; se empieza a utilizar este medio, tradicional vehículo de textos literarios, para otro uso: el de la experimentación plástica. El libro se convierte en un medio autónomo de expresión plástica, al margen de la tradición literaria o poética o del arte convencional.

La poesía objetual ha influido definitivamente en la confección del libro a la hora de explorar las posibilidades formales de los diferentes tipos de papel, la impresión, la encuadernación y los formatos y acabar convirtiendo el libro en libro-objeto. El libro-objeto utiliza la imagen del propio libro como elemento simbólico, pero se escapa de su corporeización para hacer estallar el formato en mil pedazos. Hay casos extremos en que el libro ya no puede ser hojeado, renunciando a una mayor capacidad transmisora de información y al factor temporal y participativo en beneficio de la potenciación de la imagen tridimensional o escultórica.

Entrando ya en algunas de las piezas expuestas en *Passant pàgina* y sin intentar etiquetarlas demasiado, trataré de agruparlas por territorios comunes.

3 David ARMENGOL, "Una aproximación a *Anatomia Diògenes* en tres conceptos", en: Jordi MITJÀ, *Anatomia Diògenes. Obres inèdites acumulades*, Barcelona, Crani Editorial, 2009.

4Ibid.

1 Jacques SHERER (ed.), *Le «Livres» de Mallarmé. Premières recherches sur des documents inédits*, Paris, Gallimard, 1967.

Dos pequeñas publicaciones comparten un lenguaje entre naïf y dadaísta: *Fijate* del colectivo La Fundación Joan Tabique y *El naufraguito* de Ceferino Galán. Ambas son un trabajo de cierta artesanía manual, pero de un alto vuelo conceptual. Los Fundació Joan Tabique sacaron un puñado de números de *Fijate* entre 1990 y 1997, con los cuales exploraban las posibilidades narrativas bajo la apariencia del juego. Entendidos como cajas de sorpresas, cada ejemplar era único. Ceferino Galán y el resto de colaboradores, por su lado, llevan la impresionante cifra de 90 números de *El Naufraguito*, la mayoría con su miniatura *Mininaufraguito*. Alejado de los círculos artísticos, ha tenido que recibir el reconocimiento del sector tal vez menos remirado del cómic con el premio al mejor fanzine español en el Salón del Cómic de Barcelona del año 2011. Con un humor cáustico y surrealista, sus pequeñas páginas están llenas de poesía.

Hay también un conjunto de piezas, aquí representadas por *Gritas gratis* (2011) de Joana Brabo, *Santa Comida* (1984) de Miralda, *20 poemillas de amor de usar y tirar* de Abel Figueras, *Duc un cuc al cap* (2006) de Francesca Llopis y algunos otros que trabajan en este mismo territorio de pieza total, transversal, poética y artesanal. Sirva como definición incompleta pero aproximada este autorretrato de la creadora y joyera Anne Michie: "Mi trabajo como artista comprende muchas técnicas y ámbitos: el dibujo, la pintura, la escritura, la costura; siempre estoy haciendo cosas de una forma o de otra. Por tanto, mi libro podría estar bordado, la historia podría estar cosida con hilos, la narrativa puede aparecer en imágenes, la línea puede que escriba un dibujo más que una letra. A veces el sentido puede parecer oscuro, pero está presente (incluso cuando en el proceso gira sobre escaleras de tiempo del pasado y del futuro), y sin embargo es siempre juguetón. Esta presencia es lo que soy y es la esencia de estos libros."

De la tradición brossiana se derivan muchos trabajos, pero Pep Duran y Perejaume han sido algunos de los que han conseguido evolucionar el lenguaje poético de Brossa sin caer en reiteraciones y añadiéndole una impronta propia. Son trabajos que, como decía Vicenç Altaió en la exposición *VisualKultur.cat* (precedente de este *Passant pàgina*) "crean una cultura que no hace distinciones entre juicios y sentidos verbales y no verbales, entre expresión y comunicación, señalando la 'no distinción' [...] entre leer y mirar, escribir y pintar; en definitiva, entre la cultura llamada escrita y la cultura visual".

Hay otros autores que directamente desvinculan su trabajo de la letra escrita e impresa para explorar las capacidades narrativas del libro como objeto visual. Son trabajos como *Nowhere* (2011) de Irene Pineda, *Carta de un exiliado* (2006) de Dídac Ballester o *Diccionario para Road Movie* (2010) de Fabio Morais, que siguen aquella consigna de Henri Matisse que decía que "no hay diferencia entre la construcción de un libro y la de un cuadro; en los dos casos, el problema consiste en tomar un espacio cerrado de proporciones reducidas y darle, mediante el juego de los colores y las líneas, dimensiones infinitas".

Ampliando el sentido de lo poético, podríamos establecer, sin demasiados conflictos, que casi todos los libros presentes en la exposición *Passant pàgina* y por extensión todos los libros de artista son obras que contienen poesía, ya sea visual, formal, literaria u objetual. Y todos parten de una dualidad ya presente en la obra de Duchamp *La Boîte verte* (1934), tal como dice Riva Castleman en su libro *A Century of Artists Books* (1994): "*La Boîte verte* es simultáneamente el modelo para los llamados libros-objeto (aquellos trabajos del último cuarto del siglo xx que incluyen textos en contenedores no tradicionales) y el más valioso prototipo del libro de artista, como fue identificado después de los años cincuenta. [] Los libros de artista son esto, la obra del artista donde su imaginario, más que estar sometido al texto, lo supera para traducirlo en un lenguaje que tiene más significados de los que las propias palabras pueden expresar solas."

Forma y contenido, narrativa y plástica, letra impresa y formatos. Las herramientas del poeta se amplían más allá del uso de la palabra. Por tanto, quien quiera hacer un recorrido exhaustivo por los poetas-artistas de la exposición no puede quedarse tan solo en este apartado. Tendrá que examinar y disfrutar de un buen número de piezas de otras vitrinas y paredes, porque, más que una parcela cerrada, la poesía es un valor transversal en todas las obras llamadas libros de artista. Anne Moeglin-Delcroix afirma en su libro de referencia *Esthétique du livre d'Artiste* (1960-1980) (1997), citando a Walter Benjamin en su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936), que el libro de artista se convierte en el paradigma del arte, ya que en su reproductibilidad reside su propia naturaleza. Los ejemplares no son versión a posteriori, todos son obras primigenias, ya que fueron concebidas como serie, no como ejemplares únicos. Y si recordamos que Joan Miró afirmó, en diversas ocasiones, que no hacía ninguna distinción entre pintura y poesía, tenemos la poesía, junto con el concepto, como la pieza que liga la reproductibilidad con el arte. Es el cemento con que se construye la obra.

En la selección tenemos piezas históricas y otras muy recientes como *Dibuixos de veu* (2012) de Perejaume, que abre una nueva colección de Murtra Edicions llamada *La lletra pintada*, un nombre adecuado también para agrupar a estos poetas-artistas. Sirva pues para concluir una apropiación que hago de una frase de Perejaume que usó para presentar el libro de poemas *Pagèsiques* (2011): "Lo que se parece más a un libro de estas características es una cata geológica, en que se ven capas de tierra que se van sobreponiendo hasta formar un espacio." Es justo así como veo estos libros de artista, hechos por poetas o que contienen poesía, obras con una multiplicidad de capas de lectura y de significados. Y es así como me acerco a ellos, como un geólogo que no solo quiere entender las partes sino el conjunto de la montaña que se eleva delante suyo al abrirlos.

Òscar Guayabero

Libros de artista

Libros de artista, a escondidas

Profesora de filosofía del arte de la Universidad París I-Sorbonne, Anne Moeglin-Delcroix aparece citada más de una vez en los textos de este catálogo a propósito de los libros de artista. Es de justicia: ha dedicado más de veinticinco años de estudios, decenas de artículos y textos recogidos en *Sur le livre d'artiste. Articles et écrits de circonstance (1981-2005)* y un volumen de gran formato, ilustrado y muy sistemático, que se ha convertido en el máximo referente internacional sobre el tema. *Esthétique du livre d'artiste (1960-1980)* se publicó por primera vez en 1997 y se reeditó el año pasado. En sus primeras páginas, Moeglin-Delcroix identifica tres aspectos que definen el libro de artista, frente a las categorías tradicionales del libro ilustrado y del libro de bibliófilo. Toma como punto de partida la obra de Ed Ruscha *Twentysix Gasoline Stations* (1963), que considera el primer libro de artista de la historia, examina sus fotos y llega a una primera conclusión: allí donde el autor de libros ilustrados o de libros de bibliófilo habría buscado la calidad técnica, el artista busca una forma de expresión. Y le da igual si las fotografías no son demasiado buenas: los retratos de las gasolineras de Ruscha no tienen nada de remarcable ni están especialmente bien reproducidas, el efecto que buscan va más allá de la belleza gráfica. En segundo lugar: el libro de bibliófilo busca un público exclusivo, el libro ilustrado con buenos grabados es caro de producir y no está al alcance de cualquier bolsillo. Se imprimen pocos, para la gente que los puede pagar, y su canal de difusión habitual son los marchantes y las galerías especializadas. Ruscha se quiere alejar de todo esto. En el año 1962 ya había asomado la nariz en el mundo del arte: el libro le permite llegar a un tipo de público diferente del que podría ver su obra en las galerías. *Twentysix Gasoline Stations* no es nada sofisticado ni exclusivo: no va firmado, ni numerado, no es una edición limitada y, cada vez que puede, Ruscha lo reimprime o lo reedita. El tercer aspecto tiene que ver con el proceso de trabajo. Muchos de los artistas que figuran en esta sección han trabajado en el mundo de la edición o –como en el caso de Ruscha– en el mundo de la publicidad, se han interesado por las técnicas de impresión y encuadernación y, a menudo, además de autores, son editores de sus obras.

Un hilo rojo –o, más bien, tres hilos unidos en uno solo, que sirven a Anne Moeglin-Delcroix para establecer qué es y no es un libro de artista– une las creaciones de los grandes nombres del arte contemporáneo que figuran en esta exposición –Sol LeWitt, Marcel Broodthaers, Christian Boltanski– y las publicaciones de un grupo de artistas jóvenes que vuelven a usar la edición como medio de expresión artística: gente como Oriol Vilanova o Mariona Moncunill, que en los últimos años han hecho los primeros montajes y exposiciones y que han publicado también sus primeros libros. Entre unos y otros, la generación de los conceptuales catalanes: Antoni Miralda, Francesc Torres, Eugènia Balcells o Antoni Abad, que utilizaron la edición con un sentido polémico y crítico, para desenmascarar los trapicheos del poder y las trampas del lenguaje. Y algunos artistas internacionales –Tacita Dean, Kiki Smith, Alfredo Jaar o Mariana Castillo Deball–, representados en la biblioteca del MACBA y en colecciones privadas de Barcelona. Han pasado casi cincuenta años desde las primeras creaciones de Ed Ruscha y Dieter Roth, y el libro de artista está más vivo que nunca.

Hay unas constantes que se mantienen de una época a la otra. Comenzando por la humildad de los materiales que a veces, como en el caso de *Die Regimentsstochter* (2005) de Tacita Dean, de *Encants* (2011) de Rosa Tarruella o de los materiales en torno a la taxidermia que Oriol Vilanova ha reunido en *Ells no poden morir* (2011), provienen de la feria de Bellcaire, del trastero familiar o de librerías de viejo y archivos maltrechos. Hay una atracción por el papel –arrugado en el caso de Ignasi Aballí, pintado en el caso de Carlos Pazos–: el libro, antes que nada, es su soporte. El papel de periódico ha tenido mucho predicamento en los ambientes artísticos y contraculturales. Porque es barato y, gracias a las rotativas modernas, se puede imprimir en cantidades industriales. Usar papel de periódico para editar libros de artista supone una paradoja: minoritarias en su concepción y ejecución, muchas de estas iniciativas editoriales utilizan el medio que, hasta hace cuatro días, se usaba para difundir universalmente las noticias. Es el caso del periódico realizado por Miralda para el restaurante El Universal que dirigía con Montse Guillén en Nueva York, o de algunas publicaciones recientes de Jordi Mitjà. El formato periódico es una manera de reivindicar –simulando una gran repercusión que en realidad no se consigue casi nunca– el papel central que el arte podría ocupar en la vida de la gente. Con este mismo espíritu, Marcel Broodthaers usa en *MF Manufrance* (1973) la edición en *offset*, con una cubierta que imita el *best seller* de acción de la época pop.

La memoria es otro elemento fundamental en muchos de estos libros, vinculada también, frecuentemente, al papel viejo y la pobreza de los materiales. La

reproducción de una serie de páginas escogidas con malicia de libros escolares de los años cincuenta y sesenta permite al artista desenmascarar los valores de la enseñanza (Eugènia Balcells en *Humilde homenaje de respeto gratitud a mis dignos profesores*, de 1977). En un libro publicado en 1988 Christian Boltanski utiliza los retratos de las personas asesinadas que se publicaban en el semanario *El Caso*, fotografías de calidad muy deficiente que nos interrogan sobre el olvido y la muerte. En *Niepece. 28 retratos de nadie* (2010), Juan Cardosa explora también las posibilidades de expresión de la fotografía anónima a partir de los negativos de Niepce de la calle Fontanella de Barcelona, uno de aquellos fotógrafos que tenía el mostrador lleno de fotografías de antiguos clientes (mi promoción de la universidad tuvo colgada la orla ahí durante años). Otras veces, la obra documenta el proceso artístico y termina convirtiéndose en la obra misma, como sucede con *Unir els punts* (2008) de Mariona Moncunill, que recuerda a los trabajos de Fina Miralles de los años setenta. En *One Toblerone of Exactly 50g and 491 Toblerones of Approximately 50 g* (2010), Daniel Jacoby emprende (con la voluntad de documentarla minuciosamente) una búsqueda desmesurada: el proceso de pesar con una balanza de precisión quinientas barras de chocolate Toblerone en busca del peso exacto, como si el artista se hubiera propuesto devolver el orden del mundo. Una cosa parecida sucede con *Penser/classer* (2002) de Mariana Castillo Deball, inspirada en la obra de Georges Perec, que ha sido una fuente de inspiración constante para los artistas contemporáneos.

Una de las novedades de la última década han sido los libros de artista que presentan un trabajo fotográfico. Por ejemplo, el reportaje de una boda de una comunidad de gitanos que viven en un descampado de Poblenou, obra de Landry. Años atrás un trabajo de estas características habría podido optar a un premio o una beca FotoPres. Ahora da lugar a una autoedición que se distribuye por los canales especializados. Otro caso es el tríptico de paisajes nocturnos de *El buscador de prodigios* (2011) de Enric Montes, con una estética a medio camino entre la fotografía y el cine. En *Paloma al aire* (2011), Ricardo Cases construye una historia entre cómica y terrorífica en torno a un grupo de aficionados que hacen volar palomas con las plumas pintadas de colores brillantes. Cases utiliza otro de los grandes recursos de los libros de artista desde los años sesenta: el cuaderno de anillas, que da a su trabajo una apariencia entre la libreta de apuntes y el libro de estudios.

El arte conceptual sigue marcando la pauta en *Evidences as to Man's Place in Nature* (2010) de Carlos Albalá e Ignasi López, con imágenes fragmentadas y separadas del contexto que el lector debe reconstruir siguiendo un plano. Pero lejos de la influencia del conceptualismo crecen las contaminaciones y las relaciones entre diversos géneros, no solo literarios o artísticos: también cinematográficos –o videográficos– y musicales. Por lo que respecta a la producción, las cosas también han cambiado. Cada vez más el libro de artista se produce en el marco de exposiciones y de proyectos que se presentan en galerías, museos o instituciones públicas que, en lugar de imprimir un catálogo, pactan con el artista la posibilidad de editar un libro, que este elabora con toda libertad (pero sin olvidar la página con los logotipos y los agradecimientos institucionales!). Los libros de artista no han sido nunca caros ni difíciles de hacer. Las nuevas tecnologías ponen al alcance procedimientos que –si se quiere– permiten aumentar mucho su calidad y mejorar su presentación. Pero ya hemos visto que la pobreza es una señal de identidad, y por mucho que la tecnología permita arrinconar el papel de periódico, las cajas de cartón y la encuadernación con anillas, los artistas no van a renunciar a ello tan fácilmente.

Hace muchos años conocí a unos amigos que habían creado Epsilon, una de las librerías contraculturales más activas de la Barcelona de los últimos años del franquismo y los primeros de la Transición. A comienzos de los ochenta cerraron la librería y montaron el bar Amagatotis (que significa “a escondidas”), en la calle de la Llebre, al lado de la placita de Sant Josep Oriol. Era un bar con galería de arte que en una de las paredes, en la entrada, tenía una gran mesa con publicaciones *underground*, publicaciones marginales y libros de artista. En aquel momento –¡aún no se había publicado el tomazo de Anne Moeglin-Delcroix!– no distinguíamos bien una cosa de la otra. En esa mesa descubrí, por ejemplo, *La cosa aquella* de Enric Cassases, en la edición caligrafiada, con dibujos a mano, que había publicado Drúida, en Menorca, en 1982. Treinta años después, la utopía del libro como obra de arte sigue en pie. Aunque mis amigos tuvieron que cerrar el negocio, y como ellos tantos otros que creyeron que con producciones de este tipo se podría construir una alternativa a los medios tradicionales de difusión del arte (en Barcelona, en aquella época, se vendían en la librería Leviatán de la calle Santa Anna y en la librería del Centro Cultural de la Fundación “la Caixa” en el paseo de Sant Joan). Quizá, ahora que todo se encuentra y se vende en la Red, las cosas serán distintas. Y, por lo menos, ahora hay el museo.

Julià Guillamon

Fuera de página

Es un buen momento para preguntarse qué está pasando estos últimos años en el sector de las artes visuales, en el que muchos creadores jóvenes están dedicando una parte importante de su trabajo artístico a la edición de publicaciones. Durante más de dos décadas parecía que el interés demostrado por los artistas de la generación conceptual había quedado en nada. Muchos tenemos presentes aquellas publicaciones que, si bien en su momento, allá por la década de los setenta, tal vez pasaron un poco desapercibidas, ahora se han convertido en pequeños “objetos de culto”, como podría ser, por ejemplo, *Ophelia. Variacions sobre una imatge*, de Eugènia Balcells, una publicación que recoge una selección de 37 fotografías, de las mil que llegó a realizar, de una reproducción de la pintura de John Everett Millais *Ophelia*. El uso en aquel momento innovador de la fotocopia y el hecho mismo de la autoedición sitúan este pequeño librito como referente significativo para la edición actual en nuestro país, que está ofreciendo muchos ejemplos de libros de artista, ediciones especiales, revistas objetuales, autoediciones, publicaciones digitales, etc., así como de nuevos proyectos editoriales, galerías de arte y librerías especializadas. Todo ello, y sin olvidar que hablamos de un sector bastante minoritario, nos permite observar el buen momento de la edición actual, que aparte de ofrecer ejemplos significativos también ha encontrado en la Red una manera muy útil de difundirse y en los nuevos sistemas de financiación, como el *crowdfunding*, una vía para optimizar recursos y poder ignorar los recursos institucionales y públicos.

La diversidad que siempre ha caracterizado este ámbito de la creación contemporánea y el carácter inclasificable de muchas de sus producciones continúa persistiendo hoy en día, y es así que podemos encontrar ejemplos tan insólitos como la edición de *Toblerone*, de Daniel Jacoby, en un formato que imita la famosa chocolatina. El artista se dedicó a pesar barras de Toblerone hasta encontrar una que pesase exactamente los 50 gramos que indica su envase. El resultado son 492 fotografías de barritas de chocolate, de las cuales una pesa los 50 gramos y el resto pesan 50 gramos aproximadamente, como se indica en la descripción del proyecto. Una edición que sin duda halla sus orígenes conceptuales en los trabajos tautológicos y seriales de las publicaciones de On Kawara.

Otro aspecto a destacar y que ha resultado crucial en el desarrollo de muchos proyectos editoriales ha sido la complicidad establecida entre artistas y diseñadores, lo cual ha permitido encontrar soluciones gráficas y de producción que coincidiesen plenamente con los intereses conceptuales de los artistas. Un buen ejemplo en este sentido son las dos publicaciones hechas a cuatro manos por el artista Javier Peñafiel y el diseñador Alex Gifreu, *Violencia sostenible* y *Violencia transitable*, que pertenecen al amplio catálogo de más de una treintena de ediciones de Cru. Una serie de carteles plegados en cuatro partes y cogidos por una banda de papel, en el primer caso, y por una sencilla goma elástica, en el segundo, se han convertido en dos publicaciones muy significativas, no solo por la contundencia de las imágenes y de los textos o por la simplicidad de producción, sino muy especialmente por el hecho de ser una edición susceptible de desplegarse en el espacio: los carteles pueden encolarse directamente en la pared y convertirse así en una publicación “fuera de página”.

Otro tipo de expansión, en este caso buscando ampliar las miras de lo que entendemos por publicación impresa, se puede ver en la diversidad de ediciones de la editorial Save As... Publications, puesta en marcha en 2008 por ferranEI Otro e Irene Minovas. Ellos mismos entienden que en su proyecto caben tanto libros como el mencionado *Toblerone* de Daniel Jacoby, CD, vinilos, DVD, etc., y así, la propuesta de Momu & No Es es un CD, *Miedo de muchos. Los mundos posibles*, que recoge historias excepcionales narradas por unos “entes” que hacen un viaje en coche, mientras que Francesc Ruiz editó *Manga Mammoth*, un diario de viaje a Tokio según la óptica del cómic gay. Finalmente, la publicación que recoge abiertamente el espíritu que quiere mantener la editorial es *Zeitgeist. Variations & Repetitions*, ideada por los propios editores. Pensada en formato periódico, un formato que hoy está sustituyendo al clásico catálogo sobre todo en el sector de los artistas emergentes, es definida por sus editores como “una colección de obras artísticas y ensayos por los cuales sentimos admiración y que tienen una influencia sobre la mayor parte de los que trabajamos hoy en día”.

Observamos, pues, una tendencia a expandir los conceptos tradicionales de libros de artista y ediciones especiales, y no solo por su formalización y por el

hecho de considerar una edición todo aquello que aparentemente no lo parece: también es necesario hablar de una expansión en los sistemas de presentación y de difusión de las publicaciones. Y en este sentido un caso paradigmático es el trabajo del ya mencionado Francesc Ruiz con la idea de “cómic expandido”, a partir de la cual sus publicaciones tanto pueden presentarse mediante la utilización de un quiosco convencional de venta de periódicos como recogerse, en el caso de la serie *Soy Sauce*, allí donde el número anterior te llevaba. De hecho, se trataba de un recorrido por la ciudad de Barcelona guiado por las indicaciones del mismo cómic, que en una ocasión se podía recoger en la Fundació Miró y en la siguiente en una tienda de cómics.

Las iniciativas editoriales han proliferado muchísimo a lo largo de los últimos años, y a los ya citados Cru y Save As... Publications debemos añadir iniciativas como Crani, con proyectos pensados exclusivamente para ser editados, como los de Pere Noguera, Mariona Moncunill, Rubén Grilo i Jordi Mitjà, entre otros; Adicciones porquesí, pequeñas ediciones semanales que utilizan el correo tradicional para difundirse, que están realizadas en formatos de papel estándar y que reciben un grupo restringido de adictos; *Papermind*, un fanzine del que ya han aparecido 23 ejemplares y que se limita al formato de un sobre sorpresa de plástico con 100 reproducciones que han sido financiadas por los mismos autores que quieren contribuir a la publicación, y si en un principio surgió de un grupo de amigos locales, ahora ya se ha globalizado y los contribuyentes provienen de lugares muy diversos; *Doropaedia*, una publicación cuatrimestral de miniCD con textos, canciones y contenidos multimedia, con un concepto principal, como el coleccionismo, el silencio o el dinero, como en el caso del último. Para estas iniciativas, Internet se convierte en una plataforma imprescindible, no solo para difundir sus ediciones, sino que, como en el caso de *Doropaedia*, para seguir el proceso de elaboración de cada publicación desde su blog.

A partir de los ejemplos citados y de otros que podríamos añadir se conforma un panorama muy rico en el ámbito de las ediciones especiales, gracias al hecho de que las iniciativas no solo se ciñen estrictamente a la edición en papel, sino que la diversidad de medios es una riqueza y a la vez una complejidad añadida. Publicaciones expandidas en sí mismas, pero también en la manera de presentarse, de exhibirse y de difundirse, según las vías que en la actualidad permite la Red. Aunque las raíces de muchas de estas publicaciones las podemos hallar en aquellos ejemplos de la década de los sesenta y los setenta mencionados al principio, también es cierto que las facilidades de la autoedición, la relación estrecha entre arte contemporáneo y diseño gráfico y las estrategias comunicativas de las redes sociales han dado un nuevo empuje a un ámbito que muchas veces ha quedado relegado a un segundo término.

Glòria Picazo

Directora del Centre d'Art la Panera

Passant pàgina. El llibre com a territori d'art is the new exhibition pertaining to *Programa.cat*, an open catalogue with a specific section on exhibitions (alongside other sections on performing arts and music) that the Catalan Ministry of Culture is providing to towns and cities to make knowledge and enjoyment of different artistic disciplines more accessible to the general public.

This project revolves around the artist's book as a paradigm of the evolution of contemporary visual arts and focuses on the production of this type of book after the classical vanguards. It examines the most important outcomes of the use of books as groundbreaking artistic tools by classifying them into six different types: illustrated books, artist's notebooks, artist's books, books with more than one author, poet-artist's books and books that push boundaries.

The exhibition is made up of one hundred and forty books by acclaimed artists and others who are not as well known but whose contributions are considered equally valuable in that evolution. And special emphasis is placed on Catalan artists: in Barcelona and Catalonia, artist's books have had a long and rich history that explains its timeliness and relevance in today's cultural context, in opposition to the weight of virtual and digital reality.

The artist's book is a polyhedral object with many variables: paper, binding, format, typography, drawings, paint, photographs, prints, poems, fiction, drama and essays; a series of components in many expressions whose interaction causes a fascinating conversation. But despite the many authors, collectives and editors active in our country, only a relatively small number of people know about this kind of artistic expression.

This exhibition amounts to one step further along the path of joining interests to expand knowledge of artist's books and experimental publications, involving the Catalan Ministry of Culture and its producers, Fundació Comunicació Gràfica and Raïña Lupa Produccions, which began two years ago by organising Arts Libris – International Art Book and Design Fair in Barcelona, held at the Arts Santa Mònica art centre.

The Catalan Ministry of Culture wishes to express its gratitude for its involvement and enthusiasm, as well as many private collectors and institutions, such as the MACBA, which have cooperated on this project to bring together this unique list of works.

I hope that the residents of the eight towns where it will be displayed don't miss out on this unique opportunity.

Ferran Mascarell
Catalan Minister of Culture

"The only books that will interest us in the future are those than can be considered works of art."

Michel Butor (1987)

The artist's book is not an art book, is it a work of art. So, as a form of artistic expression, and even though there are historians that take the books of two poets, Mallarmé and Apollinaire, as precedents, as well as some publications by Futurists and Dadaists, the artist's book arose in the second half of the 20th century and specifically in 1963, when Edward Ruscha published the first edition of *Twentysix Gasoline Stations*. The most avant-garde artists decided to use the book, which is paradoxically a very traditional literary format, as a tool for breaking with previous artistic practice. It is this same avant-garde spirit, and in many cases the desire for subversion, that has gotten them to experiment with more recent media like video and photography, among others. What is fundamentally different about these books lies in its initial conception by the author as an artwork, which is an innovation within the wide spectrum of the arts.

Ruscha's works, the concrete poetry of the 1950s and 1960s and, in our country, Tàpies and Brossa's work *Novel·la*, initiated the concept of the artist's book. From this moment on, the most classical tradition of the bibliophile book, illustrated and with a strong tangible, manual, almost handcrafted component, has existed alongside books that eschew formalism and focus on content. Out of the dialogue between these two ways of understanding the book as a piece of art has arisen a new scenario where the book turns into one more terrain for art, just as painting, sculpture and video have been. This led to the appearance of as many variations as artists.

The survival of this legacy continues with great force today, at the beginning of the 21st century, in contradiction of those who were heralding the death of books ten years ago, saying they were doomed to disappear right after the arrival of new digital supports for text and image. And it is precisely the younger generations, the ones most imbued with digital culture, that have created the explosion of a rich scene of publications, bookstores and publishing houses specialised in artist's books. It is a concentrated phenomenon in Barcelona and in Catalonia by extension, but with connections to cities like London, Brussels and Berlin. And that's just what *Passant pàgina. El llibre com a territori d'art* is: a contemporary art exhibition made of books.

Òscar Guayabero (Fundació Comunicació Gràfica)
Rocío SC Santa Cruz (Raïña Lupa Produccions)
Exhibition's curators

Artist's books

The new bibliophilia or the art of publishing

"I do not intend to create a limited edition luxury book; what interests me is to make a first-rate book but with wide circulation", Edward Ruscha said in 1962 with regard to his book *Twentysix Gasoline Stations*. Given that we agree to only grant authorship of their books, conceived as full artworks, to the artists themselves, we can ensure that the fundamental difference between what is properly speaking an artist's book and contemporary bibliophilia is the figure of the publisher, in addition to the careful selection of materials and its limited editions. It is true that we are extremely careful in our publications: the choice of paper, the design of the binding or of the boxes in which we present our books, the care we take for the signature and for the numbering of the books and the run of printed works, whether graphic, original or photograph-based. If this is the luxury that Ruscha was referring to, I agree.

The publisher's relationship with books is a sensitive relationship, almost sensual in many cases. Every publisher of limited edition artist's books that I know shares the idea of falling asleep with one of our books in the reader's hands. We caress the pages before printing, searching for imperfections in the paper, we review the printed words and distinguish good lead typography by the sensual cleft that the contour of the letters leaves in the cotton. We sniff inks and use a linen tester to ensure the quality of our printing, which we protect with silk or Japanese paper, set down one at a time with infinite patience. We keep the copies in their boxes, which we protect with paper, and we put the title and copy number on the spine. And that is how they remain: not for long if we're lucky, but in most cases for years or a whole lifetime.

I have purchased fantastic publications from the descendants of major book publishers, whose packages were still wrapped as publishers used to do long ago. I remember *Los sueños de Quevedo*, illustrated by Antonio Saura and published by Yves Rivière in 1970. This is without a doubt the best illustrated book by Saura, one of the artists who, together with Miró, has given the greatest importance to books in his work: those that he made and those that he was given as gifts and read from his poet friends. Antonio Saura said that the publisher should have passion for literature and art, but especially a weakness for books.

When I met the publisher Yves Rivière in Paris in 1998, the tremendous respect that he inspired in me made me stop by bashfully – and only very occasionally – to visit him. He generously opened the doors of his gallery on Rue Vieille du Temple to me, smack in the heart of Paris, right in front of the book gallery-shop that gallerist Yvon Lambert opened and that is now one of the most prominent places for contemporary publication and artist's books. I showed Rivière the galleys of my first books and each suggestion of his was always, always astute. He published the work of artists who, in addition to being the top names of the international art scene, were also his friends: Man Ray, Sonia Delaunay, Pierre Alechinsky, Antonio Saura, Bram van Velde, Roland Topor, Equipo Crónica, José Luis Cuevas, Zao Wou-Ki, etc. In that place, reminiscent of Ali Baba's cave, I discovered the books illustrated by Saura, Alechinsky's etchings on Japanese paper and a complete edition of lithographs made by Sonia Delaunay that had been "lost more than twenty years ago". I also found narwhal horns, a collection of 19th-century erotic photography, an African sculpture collection and a whole world of stuffed bookcases and books rising in stacks like they were the true masters of the place. Among these stacks, I recently found (right after my friend's death) editions of books that had never been opened since he had protected them with paper and sealed them with Scotch tape, out of the love that each of his books inspired in him. Scotch tape from the 1960s and 1970s. More than 50 years of Scotch tape...

FROM ILLUSTRATED BOOKS TO PAINTER'S BOOKS: THE BIRTH OF BIBLIOPHILIA

In the beginning, which started with the appearance of Greek scrolls in the 5th century BC and throughout the Middle Ages, the images that accompanied a text had a purely tautological purpose and only served to highlight its content. Until Senefelder invented lithography in 1796, the magic moment that would revolutionise the publishing landscape, engraving and xylography techniques were used the most to illustrate books. Engraving began to be used in the 15th century with the advent of printing, but the fact that the paper had to be passed through twice, the first time for printing the text and the second for the illustrations, meant that people preferred to use xylography until the 17th century

because it allowed them to print texts and illustrations at the same time.

The Industrial Revolution of the 19th century had a profound impact on the graphic arts: new printing techniques appeared and were improved and photography was incorporated into the graphic industry. Artists began to take up these techniques and turn them into tools for their work, just as would later happen with photocopies in the 1960s and 1970s and with digital printing today.

"One of the first was Eugène Delacroix, who created some illustrations by using the lithography technique for Goethe's *Faust* in 1825 and, three years later, decided with the author to illustrate the entire work, adding seventeen lithographs. However, like all innovations, it didn't seem to be well received by collectors and bibliophiles at first", writes Antonio Alcaraz in the catalogue of the exhibition *El llibre, espai de creació*, in which the Polytechnic University of Valencia displayed part of its significant collection of artist's books and contemporary bibliophilia.

Since the end of the 19th century, when the Parisian dealers Ambroise Vollard (1866-1939) and Daniel-Henry Kahnweiler (1884-1976) convinced their painter friends to create a graphic work to illustrate the texts of the most prominent authors of the time (though with different criteria), France became the chosen land of bibliophilia. Vollard defended the integrity of the book in all its aspects and attached great importance to the best craft techniques, in contrast with the mass production prevailing at the time. Braque, Chagall, Bonnard and Picasso, among others, began to experiment with graphic work thanks to his commissions. Moreover, Kahnweiler continued along the path taken up by Mallarmé in 1897 when he published the poem "Un coup de dés jamais n'abolira le hasard", in which he positioned the text at the point of departure. This is where Picasso started from in 1910 when he made the etchings for Max Jacob's text "Saint Martorel".

Besides the importance of the graphic industry and reproduction techniques, we cannot forget the great revolution that was being carried out at the time by Russian futurists and constructivists in the design and use of typography and layout for their books and publications. We can consider them to be forerunners to desktop publishing.

We would have to wait until the second half of the 20th century for our gallerist-publishers, the heirs of Vollard and Kahnweiler, such as Maeght, Skira and Teriade. From the initiative of Albert Skira, who worked with criteria similar to Vollard's, came the publication of Lautréamont's texts *Les Chants de Maldoror*, illustrated by Salvador Dalí. Likewise, Aimé Maeght was one of the main publishers of Joan Miró's books.

In the early years of the 20th century, the publishers Ramon Miquel i Planas and Gustavo Gili Roig stood out in Catalonia and were followed by Ramon de Campmany and Joaquim Horta. And in the 1960s, the publications of Gustavo Gili, Polígrafa and Sala Gaspar are worthy of note, with the latter appearing in the exhibit with Antoni Tàpies' book *El pa a la barca*.

The exhibition entitled *VisualKultur.cat* demonstrated Catalonia's significance in publishing illustrated books. Held in the Museum für Angewandte Kunst in Frankfurt as part of the 2007 International Book Fair, this magnificent effort curated by Vicenç Altaió and Daniel Giralte-Miracle displayed 104 works showing Catalan visual and graphic culture through artistic books. The exhibition stands as a point of departure for the other show we are presenting here. We have tried not to repeat copies and focus on books published in Catalonia since 2007, but rather to take a tour of international examples that seem indispensable for illustrating each section of the exhibition.

CONTEMPORARY BIBLIOPHILIA: PUBLISHERS OF THE 21ST CENTURY

Rik Gadella, a gallerist and publisher of contemporary bibliophilia books who organised the first Artists' Books International fair in 1994, offers a new definition for the new bibliophilia: "limited edition artist's books", to whose somewhat broader and more contemporary description I'll add.

I am referring to my sector, with the description offered by Rik Gadella, publishers of limited edition artist's books. But since publishers of painter's books leave out other artistic disciplines like photography or simply the work of interdisciplinary artists in book form, I find it more accurate to say that we are

increasingly used to publishing. In my choice, I also exclude the new bibliophilia or contemporary bibliophilia, since I consider it a term from the past associated with a type of book that is not very contemporary and sets excessively narrow boundaries, just like "painter's books".

With regard to artist's books, museums and centres of art (in addition to the artists themselves) are turning into publishers, often preferring to publish an artist's book than a very expensive exhibition catalogue. This includes a new phenomenon: the printing of logos on the work. Exhibition catalogues, like this one, will be prepared to be read digitally at first, and only thanks to progress in digital printing will we be able to order a printed paper copy.

Reality is quite different for the new bibliophilia or publication of limited edition artist's books. Unfortunately, for a while now, and specifically in the last ten years, the figure of the publisher has been disappearing. This has forced publishing workshops, which depended on publishers' orders, and artists themselves, whose galleries no longer publish, to turn into publishers themselves. This is a new phenomenon that has totally changed the world of artist's book publishing in general.

This exhibition contains important examples of books published by workshops that have turned into publishers due to their scarcity and co-publish works with the artists themselves so their employees and equipment can keep running: starting in 1982, Tristan Barabà, belonging to a historic workshop in Barcelona, was one of the first craftsmen to turn his work as a printer into that of publisher of prints and illustrated books. His is one of the workshops that have published the most books in recent years; *La teoría de las señales* by Joaquim Chancho is but one example. He has recently also published books with photographs, such as by Andréas Lang, and is one of the publishers that attaches the most importance to the literary content of his books as well: *Impar*, by the Mallorcan native Rafa Forteza, comes with previously unpublished poems by Antonio Gamoneda. Another example is Murtra Edicions, which along with its graphic work workshop located in Arenys de Munt, has provided residencies to the artists that travel to it since 1991. Under the leadership of Jordi Rosés and Pilar Lloret, it has published the best books by Perejaume, Frederic Amat and Antoni Tàpies, among others.

Tinta Invisible also deserves a special mention. It started out as a traditional engraving and lithography workshop – Guinovart wouldn't let anyone else touch his prints – and, without abandoning the most traditional techniques, it has reinvented itself as one of the best digital imprinting workshops in Spain. Artists such as Carlos Pazos and Joan Foncuberta entrusted their works to him. In this exhibition, we present Josep Guinovart's last book, *La celebració com a revolta* (2007), inspired by the thought of Italian philosopher Antonio Negri. The edition includes a DVD with an interview that Carles Guerra gave to Negri in 2000. Another work by Tinta Invisible is *Here/Nowhere* by the artist Domènec, an example of the works that, positioned outside more traditional book formats, essentially due to their large size (45 x 60 cm), have also been called folders or portfolios and can thereby be presented as installations, in this case a photographic one. The third book published by Tinta Invisible provides a clear example of the breadth and richness of the world of artist-created books, in which disciplines have no boundaries, just like in art in general: the collaboration between an artist as unfathomable as Perejaume and a musician with large margins (to borrow a graphic term) like Pascal Comelade. *Nosaltres i els agermanats*, published in 2009, is a book/disc/video presented in a paper box that simulates tree bark, handmade by the Museu Molí Paperer de Capellades.

In addition to exerting fantastic informational efforts regarding the importance that book publishing (and consequentially, the paper industry) has had in Catalonia, Capellades works with different artists like Perejaume and Miquel Barceló to develop the "customised" paper used in its books and graphic works. It has also published some stupendous books, such as *Eels* by Victòria Rabal.

We could position Albert Perelló and his publishing house Origami Arts in a separate category. Perhaps, to paraphrase Saura, we could consider Perelló the "most dissolute" publisher on the Catalan scene. This is a person who earned a good living from industrial publishing and decided to spend his savings on publishing books (and even on innovating!), choosing the artist Antoni Llena for his first book, which surprised us all with the technique used: the laser. The result is a fragile, sensitive, high-quality and priceless work (in the old sense of the word: it doesn't have a price). It is a book that you need to touch with your own hands and treat with great care, without fear of getting burned. The last book he has published to date is *Voyelles* (2009), in which Alfons Borrell quite suitably

accompanies the poems of the brilliant French poet Arthur Rimbaud.

Another remarkable example of the new publishers of limited edition artist's books and graphic work is the collective Edita l'ull, formed by artists Regina González, Alain Chardon and Rafael G. Bianchi. In addition to having their own workshop, they are the publishers of their own works. *La casa de la playa* (2010), made up of 9 lithographs in 50 x 70 cm format, is presented at first as a prototype for a children's colouring book. We don't know whether they will end up publishing it as a colouring book, but since it only exists as a prototype I think it's worth the trouble to publish such an original and beautiful work.

Due to the low returns that publishing provides to art galleries and the diminishing market in place for artist's books, together with increased investment costs, art galleries have stopped publishing books by their artists. Fortunately, one gallerist who still publishes is Carles Taché, who recently published a book for Miguel Ángel Campano's last exhibition in his gallery with 11 etchings made between 1998 and 2011.

Finally, Raïña Lupa, the publishing company that my gallery is named after, is present in the exhibition with one of the last books it published, *Máscaras pintadas/Black Faces*, nine photographs by American photographer David Levinthal, which accompanied a previously unpublished text by Antonio Muñoz Molina. The text of the 39-copy edition was printed in silkscreen at the Vallirana workshop in Barcelona, also an important publisher from Barcelona that has printed and published the work of many artists over the course of the last 25 years.

When I see the recent contemporary art exhibitions at museums like the MACBA or the Reina Sofía, I am delighted to see how books are increasingly present in the exhibition halls as a supplement to reading the artworks and in many cases are treated on the same level as they are. But I also realise that the publications that the collections are acquiring these days are from the 1940s, 1950s and 1960s, certainly with very good reason. This makes me think that the Scotch tape protecting my books will be left untouched for a long time and my fingerprints will remain there, near my books, a little like my long fingers that still enjoy caressing them.

Rocío SC Santa Cruz

Artist's notebooks

Brief notes on the artist's notebooks

The expression "artist's notebook" covers a class of productions that has already known a long history through the ages and is a true art object. The range of expressive and conceptual possibilities that it provides to artists is as enormous as it is relevant. It must be mentioned that it has introduced supplementary variables into the process of aesthetic and artistic exploration.

Drawing's needs for expression as perspective and a desire for representation, for writing, for calligraphy, for games, for *collage*, for compiling documentation, for memory, for fiction, for narration, for a diary, for travel or for neurosis, are just some of the many thematic areas that have led to the creation of artist's notebooks as a place of intimacy and of stopping time. These eminently autographic productions that arise like univocal artistic testimonies invite us to think about their discourse, as well as about the value and meaning of their content, the outcome of observational activity that is as speculative as it is emotional.

What is an artist's notebook? Where do these notebooks come from and where are they headed? What do they aim to do? What are they like and how do they mutate and move to other places? These are questions that come to mind when I think of the magnitude and meaning of these artistic productions, of which we have countless examples from long ago and whose use and interest has increased since the avant-gardes.

The notebook is always a set of pages, usually sewn, glued or stapled. As an object it resembles a book, though it may be thinner. It is a very common object that should always be filled with discourse. Similar to the manuscript, it demonstrates a polymorphism resembling that of the artist's book, but is differentiated from the latter by the fact that is printed and the notebook is essentially autographic or calligraphic.

The artist's notebook departs from an educational tradition, that of the study books that have been used for any kind of knowledge. In other words, it is a sphere of development for original graphic work that is mainly inspired and conveyed by using types of booklets, notebooks and albums that have always been around. All are a category or tool for recording that already emerged in the Renaissance of the use of drawing for sketching and representation and of the manuscript, from where the intense relation between drawing and writing has begun in our age. Both modes still persist as essential to these types of productions. Leonardo's codices, Dürer's travel notebooks and diaries, Delacroix's notebooks and Gauguin's Noa Noa album are some examples of these basic needs to study, to enjoy a bit, to record a landscape and the moment or to tell about a lost paradise only to invoke it anew.

Drawing, calligraphy and *collage* define the identity of the notebooks at the same time that they have coexisted with another category of booklets or albums called "anonymous fossils", precursors to *collage* that were produced by using printed material or glued photographs. These were booklets in which drawings and pre-existing printed material were placed, most of them with labels of industrial origin, games or newspapers, using chromolithography to meet a space of leisure and of anonymous play.¹ These models are a good precedent and link to the imagination of the writing in the educational booklets that we studied and grew up with.

Therefore, the artist's notebook sets off from an expressive and educational tradition, but also from the iconographic imagination of interpretations of study books of any field of knowledge. The avant-gardes use the booklet as material support, imitate it in their publications and use it as a versatile and ergonomic prototype to communicate critical, playful and experimental positions. The Russian adventure was a plastic arts laboratory that still resonates today and that has influenced the works of emerging artists with its freshness and emotiveness. Made by hand, these notebook-booklets aimed to be provocative, tools to open up sensitivity and thought in a perspective fusing word, image and sound. The albums and notebooks of the Cuban futurist adventure are exalted for their commitment to the utopias of the new humankind, approaching educational and illustrated publications for children and attempting to spread a new creativity and break with aesthetic conventions.²

We could also define the notebook as the germ of a possible book, though not all booklets end up taking the form of a book. Just as well, we could define it as a pre-book, being the initial model for a possible production destined to be a book. The univocal or multiple nature of the artist's notebook as a resolution depends on the use that the artist wants to give it, which remains obsolete as a unique and special piece in its collection or private archive or is dispersed like a facsimile or reprint. That is a supplementary component that does not alter the identity of the artist's notebook, since in principle the artist's notebook has no specific function as a product; it is rather a personal, experimental and poetic sphere in the broadest sense of the word and always precedes the printed edition.

Faced with the obviousness of the notebook with unadulterated sheets, all ready to spell out an itinerary, Mallarmé's declarations³ about the blank page herald a triumph over the book by promoting new and open narrative practice. A crucible of interaction, the page will be where chance takes position and stirs up both poetic and artistic thought. This opening begins action that encourages the poem and the drawing as exploration. From here emerge many of the avant-gardes' artistic and performance-related responses to free thought and life from previous ways of seeing and communicating. Internalised by the artists, this impulse gives rise to a long and varied chain of events that include graphic development made of drawings, questions, memories and dreams that create an ideal constellation, a transcription of utopian thought that would gradually be explained through graphic thought. This entire set of statements describes an arc running through stages from the purest or most insignificant subjectivity to social and political activism. Thus, the artist's notebook contains an open sphere of proposals made in any diction or language and with the ambition to work as both generators and depositories of a boundless imagination.

Reflecting on the nature of the artist's notebook makes me think about its kinship and I believe it is one of the models for spreading artist's books as genealogy. I think that it participates in both its polymorphic and thematic interests, but precedes them with its distinctive handmade aspect, since the hand touches the page not to read it, but to create it. All these components are rooted in ancient object-based practice and archaeology, still valid today, in continuity that activates the graphic action over the collection of sewn pages. The space-time sequence defined by Ulises Carrión with reference to the book⁴ is common and participates in the idea of the book as that of the notebook or booklet. Regardless of the aspect of knowledge, as for the quality and format, whether precarious or luxurious, the notebook becomes a land of transcription that is equally tangible and virtual today. It is a genre constituted from a referential framework, from the urgent need for artistic expression, curiosity and immediacy. The legacy of these objects stimulates the imagination as much as appropriation in perceiving the rich mixture of many other previous booklets and notebooks. They form a tradition located in the reformulation of new poetics that continues to explore aspects of knowledge linked to culture, languages, education and learning; in brief, to knowledge and especially to art, which interests us here. I think that all these categories are essential to perceiving the life of artist's notebooks and to understanding their dialectic as well as the use that artists make of them. The referential and associative ability of these autographic and documentary collections is still valid today and lets us verify the material sources from which we have always learned: notebooks created under concepts similar to the booklet, where note making, essay and writing are the most frequent and essential engines. The notebook conveys experiences and is a register for speculative abilities.

The culture of the notebook (and, by extension, that of the artist) is already clear from childhood and will continue to be a mobile of return and remembrance for the direct and essential perception it entails throughout a person's life. It becomes a place where we can invent, tell things and express irony, as well as refresh the memory and continue to start anew. In the discourse of time, the notebook will record countless stages that will be written like a range of colours between expressions of privacy and objective representation deferred in public, meaning the pages of the notebook are reflections of subjective universes or plots of objective knowledge that connect us with the compression of our reality.

Another value of the notebook that must be mentioned is its biographic role in knowledge of art. It forms part of the legacy of the codification and transmission of the arts and of transcriptions of science and life as working reference tools. It is projected as a place to deposit artistic creation by filling the pages with the concerns of the day. In this way, the notebooks are fragmentary containers

1 Juan BORDES, *La infancia de las vanguardias*, Madrid, Cátedra, 2007.

2 *The Russian Avant-garde Book. 1919- 1934*, New York, Museum of Modern Art, 2002.

3 Stéphane Mallarmé, *Divagations, Igitur, Un coup de dés*, Paris, Gallimard, 2003.

4 Ulises Carrión, *On books*, Geneva, Héros-Limite, 1997.

of notes and thoughts, as well as exhaustively realised thematic cores. They formalise testimony of disperse accounts in an experimental setting that is as free as it is diverse, and that likens them to a type of travelling workshop. Therefore, the notebooks constitute a land of notes and essays where we can practice expression; we continue to fill albums and notebooks, playing with them and putting in them whatever occurs to us. Old booklets are currently undergoing a *revival* with Moleskines and other similar models and have gradually created a graphic culture of blogs. They play an essential role when learning about an artist's biography, as they let us follow his journeys. The blackboard, the page, the notebook, the archive and of course the book have moved to the digital world⁵ and currently have new relevance in the form of blogs and virtual galleries that allow us to read books and publications on the screen.

Another practice that has become customary in connection with notebooks is that of making facsimiles or reprints of them, as König did, for example⁶ with all the albums of Boltanski and Roni Horn, which thereby became artist's books, or of posting them online on the authors' websites in virtual libraries.

Once the general parameters that outline this approximate map of artist's notebooks are situated, we see that the productions of Evru, Frederic Amat, Fernando Bellver and Carlos Pazos in this section of the exhibition are very significant. It has undeniably helped to bring them the familiarity and constancy that they have all developed with the medium. They have created book-booklets prolifically and intensively. They share the use of autography and *collage* in common, but their particular vision and way of seeing things separates them.

Evrú (previously Zush) is one of the graphic artists with the richest and most unclassifiable work in our country, and a pioneer in translating graphic worlds to the multimedia world and digital art. The intent to universalise his peculiar cosmologies is a sign of his mental and dream-like drive, closely linked to the surrealist poets and having expanded with new technologies. Furthermore, this has allowed him to complete projects with various collaborators such as *Elia-Evrú*, which is a coloured drawing notebook made by two people along the lines of the exquisite corpse games that the surrealists played. Zush has worked repeatedly with the notebooks and his relationship with books goes way back. His are notebooks that refer to autographic codices and make up a fantastic and crazed repertoire. With the spirit of hybridisation that characterises him, he has built an iconographic universe where he discharges his imagination, articulated through text and imagery. This binomial lets him create an illegible fantasy.

The wealth of the dense iconography that Zush has created makes reference to Evrugo, which is a mental, permeable state where the dialectic between madness and reason is territorialised through drawing and by writing invented alphabets like Asura. Zush abstracts the answer to the question of man and existence through the graphic formalisation of his particular corporal, primitive and child-like genealogy, as opposed to the sex drive that pushes his dense and eschatological imagination, where illness and death become a kind of generative iconography.

Book-notebooks are portable workshops that transcribe the relational universe of a multitude of themes: body, identity, economy, illness, madness, childhood, friendship, sex, magic and dichotomy are shown between life and death. Evru depicts a vibrant fabric of relationships encrypted by his mental originality. The use of the book as a register and container of finite worlds is where the artist realises the fiction of his journey and where he moves his Evrugo state. This imaginary state is where it becomes possible to locate a sequence of emotional layers that form memory and the subject's outbursts. The double page constitutes the seed for the diary of a work; the constancy of the projects and of the emotions fuse together in pages that relate the complexity of personal experience. The book is the depository of the energy and electricity surging from voluntarily prepared and disciplined neuronal writing. All this refers to the fact that the graphic states that Zush explores could be viewed as states of madness, even though he consciously articulates them in his discourse as ghosts. These imaginary constructions, which sway between innocence and paroxysm, show every kind of biology in the universe – miniscule and organic – that gradually put writing in an encrypted code. They create unique codices that are only viewed from the object itself or in the book's performance on the screen.

The works of Frederic Amat⁷ are also articulated in a long graphic and bibliophile career. His graphic experience in the notebooks explores automatism with gesture and writing, leading to direct and intense expressions in which the world of signs takes form. The Japan notebooks, *Ki I* and *Ki II*, are notebooks with drawings, painted photographs on top and notes that he made during a trip to Japan to prepare for the *Ki* dance show. These notebooks are similar to travel literature models and are focused on the Cesc Gelabert dance company's experiences setting up and choreographing in Tokyo. He composes this experience with visual force from the world of the signs of Japanese culture, in opposition to fragments and painted photographs from Japan's material culture, showing the sophistication and beauty of a country where the present converses with the past and its traditions in peculiar coexistence. Amat uses his compositions to communicate the strangeness that pervades the artist's perspective. Prominent in these dazzling captured images we see in the pages of *Ki*, viewed on his website as a book in movement, is the graphic power of the ideographical appropriation of the place. They are travel book-notebooks that respond to Amat's interdisciplinary work linked to the theatre and the stage, providing a particular chronicle with emotional writing. They are posted online and a facsimile edition has also been made.

Meanwhile, Pina Bausch's notebook is a pocket booklet and was made by Frederic Amat in the Liceu opera house in Barcelona during her company's visit. Created while the show was taking place, it is a work about looking and representing the environment that merges with other classical perceptions of figure drawing notebooks. The digression is found in the fact that the figures are footprints of random movements on the paper and are not based on the perspective of drawing from nature, on what it sees, but on the feeling of being somewhere, with the aspiration for osmosis of what is taking place. It does not aim to represent, but to establish another equivalence.

Fernando Bellver's Egypt notebook⁸ is just one booklet out of piles of others that this artist has been accumulating throughout his travels since 1999. It is a booklet that collects everything that captured his attention during a tourist visit to Cairo. Here, drawing becomes a meticulous external gaze that begins by regarding the skyline of the city and its river with the panoramic view cut up with strokes of lead, as New York or Tokyo's skylines could be drawn from the sea after seeing a photo. Games of dialogue between languages, design and advertising inform the compositions that powerfully flood its pages. It is a travel book in the most exhaustive sense, a document chronicling Bellver's stay with figurative representation and humour that was created like a diary, making an illustration every day and showing an objective aspect of the land of the pyramids, of its ruins and of its people. Moreover, as a chronicle, it attempts to capture the decorative wealth of the pharaonic murals by making their magnificence insignificant, having fun with them and parodying the details and ornamentation. Illustrated in black and white like drawings in comics and using more classical, elaborate or relaxed and ironic illustrations according to the kinds of representation, Bellver offers up a detailed, synthetic and epidermal view of the places. They are figures that become abstract like a black and white film. The notebook's graphic ability is rooted in drawing from nature, which is inscribed into the stylised taste of the hyperrealist trends of post-pop more affiliated with illustration than with more distanced representation, and into articulation of the text with drawn typography and his personal calligraphy. With time, he has posted notebooks on the Internet about his many trips, as well as videos that record his process of working, drawing, discussing and exploring the places.

Carlos Pazos⁹ believes that the root of his work is in literature. The sentimental chronicle of his diaries is the corpus of the unpublished notebooks shown at the Museu de l'Empordà in Figueres. From that exhibition come some of the notebooks on display, original notebooks and a facsimile of one of them published by the Museu de l'Empordà. For years, he gradually compiled the material that makes up *Inventari provisional 1999-2011. Cook books*, a collection of notebooks like an extensive diary holding Pazos' poetic dialectic with objects. The story begins with all manner of objects that he acquires or finds and includes in his collection. This collection, in part, will move to become part of the works that arise as approaches made from *collage*. An inventory of these artefacts is recorded in the notebooks, showing a great exercise in poetics on the object. The distinctive narrative character of his work is that which allows him to explain his visual work in depth, filled with unusual pairings and shocking encounters with objects or images taken out of context that lead to a rupture between them and

7 See www.fredericamat.net/en/work/editions/-selection-1983-2011/ki-5.

8 See www.karavonisia.org/nyork.htm.

9 See www.carlospazos.com.

5 Jacques DERRIDA, *El libro por venir. Papel máquina*, Madrid, Trotta, 2007.

6 Anne MOEGLIN-DELCOIX, *Sur le livre d'artiste*, Marseille, Le Mot et le Reste, 2006.

their referent in a prolongation of surrealism's objet-trouvé. For Pazos, the object is like a word that can't construct a sentence if it isn't placed next to another. The unpublished notebooks exhibited in Figueres showed two constants: the strange and poetic titles that bolster suggestive abilities and seek camaraderie and the repetition of themes (self-portrait, rock music and its main icon, Elvis Presley). We also find Mickey Mousse, Collioure, pieces of meat, shoes, hearts and teeth that make reference to the world of art and sexuality, which is omnipresent and exuberant, with images that often rub up against pornography. This reiterated and obsessive world is presented with humour through metaphors and word games and remains part of the inventory of diary-based notebooks.

In closing, I would like to mention some works selected from the recent publications by young artists that have come to us as special editions and desktop-published editions and that put their statements online. They are works in which the notebook is both formal support and conceptual vehicle, in which illustration and design are the propositional horizon. They are works framed within the more recent contemporary context, small publications made with irony and immediacy that attempt to respond to the situations of the present. They are works associated with games, notes, the writing in instructional books, magazine articles for learning how to do certain things and old journalistic literature.

Within this perspective we find *Máquinas y maquinaciones* by Ana García Pineda,¹⁰ a cumulative list of simple ideas that fill every double page like simple titles. Seemingly innocent and utopian because of the simplicity of the drawings and the text, it reminds us of the little Ben's publications, which formulate questions in the civil context. This is a group of inventions to improve life by giving it poetry, protest and imagination, somewhat like the verbal experiments of Oulipo. The notebook is used to move and touch people with social and group improvement action.

The illustrated world of Tamara Arroyo¹¹ unfolds in drawing, and booklets are the stimulating framework that expands to the Internet as a propositional and collaborative space for carrying out approaches that drawing makes possible. Attracted to all kinds of drawing and their productive disseminations, her website shows us the creation and interests of a cabinet of drawings where site, space and memory are made virtual in the most disparate formats. Drawings in black are the engine of her stories, which are presented as book-booklets similar to the illustrated educational notebooks of the past. *Mon tricot 2008-2011*, the notebook-booklet for learning to knit based on texts from old magazines, aims to record the workings of memory by sharing ways to knit. The website presents collective projects and an exhibition window in the street in Valencia as part of the project Gabinete de Dibujos (Cabinet of Drawings), which steadily presents the approaches of other artists. In *Juegos populares* and *Legazpolis*, she creates a platform for bringing back popular games that she transcribes in booklets and that reminds us of Anne Messager's small publications with the handwritten transcription of children's games.

Finally, the group 13L exhibits its own exquisite corpse created as a small-format digital publication. Printed a few years ago, this unfolding accordion is the result of a desire to play with drawing and surprises as other artists have done. It is a game through which a set of words or images are collectively stuck together; the result is known as an "exquisite corpse", which is the translation of the French expression *cadavre exquis*. This technique was used by surrealists starting in 1925 and is based on an old tabletop game in which the players, in turn, each wrote on a sheet of paper, folded it to hide the written section and passed it to the next player so he could write on it. Exquisite corpse is played among a group of people who write or draw a sequential composition. Each person can only see the end of what the previous player has written. It is said that the exquisite corpse technique was adapted to drawing and *collage*, perhaps inspired by children's drawings. It could also be done by mail, apparently regardless of whether the game travelled through the postal system or not. The truth is that 13L's exquisite corpse moved from house to house as an original drawing or *collage* that grew until it was finished. Upon completion, it was self-published. By playing, the participants responded to a desire to do projects together.

The worlds crossed by these recent publications are party to the mania for drawing and desktop publishing that has converged in many parts of our country and that has made artist's publications a fresh and new speculative sphere for passing on artistic practices. Narration, mixture and trespassing disciplinary

boundaries are aspects that radicalise the projects, with drawing and text serving as engines – aspects that include *Impasse 10*,¹² the publication of the Centre d'Art la Panera de Lleida upon the request of Glòria Picazo. This book surveys the world of emerging publications as one of the richest and most exciting phenomena on the scene today.

Antònia Vilà

10 See www.hangar.org/gallery/main.php?g2_itemId=19373.

11 See gabinetededibujos.com/2011/06/28/tamara-arroyo/.

12 *Impasse 10*, Lleida, Centre d'Art La Panera, 2011.

Collection/recollection

The idea of collecting as editorial praxis

Much has been written on the phenomenon of collecting as an ontological category, but not so much on the degree of creativity that is necessary or sufficient for the mere activity of collecting to turn into an artistically creative act unto itself. And it is not often the case that the collector's activities are linked to those of the editor, although both, in essence, devote themselves to quite similar work: at the end of the day, what is an editor if not a "collector" of content carefully ordered and chosen from abundant material to be included in a particular context (and possibly, upon doing so, to expand its individual meaning with new impact)? How does the collector modulate the meaning of all the components that make up his collection by the mere fact of having chosen to include them in it? And, if we no longer speak of "collections" but of the subset made up of personal archives... how can we situate the boundary between the mere juxtaposition of objects included in the personal archive on one hand, and the intentional selection of certain materials through which what has perhaps been carefully brought together and ordered to capture a certain image or provoke a certain impression is presented as spontaneous? What is the relation between the accumulation of materials involved in the creation of any personal archive and the task of "discarding" that seems intrinsic to the editor's role? How can activities that at first glance may seem as opposed as that of the collector (accumulating) and that of the editor (selecting and therefore also dismissing) relate to each other? Up to what point is the editor a collector and the collector an editor? And up to what point do they each play the role of authors when weaving unprecedented and even unusual relations among the materials subject to their respective selections?

Throughout the 20th century and up to the present, all these questions have seemed particularly relevant and opened interesting avenues for reflection in the field of artist's publications, where pre-established conventions and codes are challenged to force open their boundaries by definition. With their editorial activity, many artists have situated themselves in equidistant positions between the collector, the editor, the author and even the curator, enhancing the ambiguity of the roles played by each of these categories and exploiting their respective potential to the maximum. While artist's publications exploded as a genre in their own right in the 1950s, the most famous precedents in which this symbiosis of different roles occurred include Marcel Duchamp's prominent *Boîte-en-valise* (1936), a kind of portable exhibition contained in a suitcase for which Duchamp himself selected a series of previous works, created "reduced" versions that would be included in it and took charge of "editing it" and distributing it in multiple form.

By the second half of the 20th century, many artists adopted the role of editors for all kinds of publications, with magazines occupying a prominent place. Artist's magazines would often turn into "atypical containers for experimental art equivalent to portable museums or 'delocalised' galleries"¹ that ended up making for some attractive "collections" of unconventional content and formats as their issues progressed. Aspen, "the magazine in a box", is famous among the pioneering projects of this kind. Edited by Phyllis Johnson, it was published between 1965 and 1971 and can be considered one of the first truly multimedia magazines: almost all its issues took the form of a container or box – replete with contributions from artists, writers, musicians, philosophers, etc., in various formats: postcards, sound recordings (on flexible disc) and film recordings (in Super 8 reels), photographs, texts, etc.

In a closer context, the magazine *Dau al Set* would be the first periodical publication project promoted by artists that achieved true relevance. *Dau al Set* was founded in Barcelona in 1948 at the same time as the group of the same name; its promoters were the multi-faceted Joan Brossa together with the philosopher Arnau Puig, the critic Juan Eduardo Cirlot and the painters Joan Ponç (director of the magazine), Antoni Tàpies, Modest Cuixart and Joan-Josep Tharrats, who acted as editor and printer at the same time. All were in charge of *Dau al Set* until 1956, even though starting in 1951, the year of the eponymous exhibition of the group's artists at Sala Carall in Barcelona, the magazine went from the product of group editing work to the fruit of the personal endeavours of Joan-Josep Tharrats. In an extremely closed cultural context, *Dau al Set* undertook the highly important task of spreading surrealism and disclosing historic vanguards in Spain. Its format was relatively classical (among its collaborators, in addition to the artists, were the most important art critics

of the time, like the aforementioned Cirlot, as well as Alexandre Cirici Pellicer and Santos Torroella), but especially starting with issue number 5 there was a juxtaposition of texts, generally written (though not solely) by Joan Brossa, with which the plastic works of the group's artists engaged in dialogue, establishing a relationship with the text that went far beyond mere illustrations.

Established almost two decades later, *Neon de Suro* was published in Palma de Mallorca by the brothers Andreu and Steva Terrades along with other young artists like Tomeu Cabot, Sara Gilbert and Joan Palou between 1975 and 1982. Its editors defined it as a "monographic brochure of disclosure" and its field of action was situated very close to the workings of mail art. Printed in black and white and folded in four, *Neon de Suro* was sent free of charge to a group of recipients and each issue was special, generally devoted to a single artist. Sara Gilbert, one of its editors and founders, was in charge of the content of the first issue and was followed by Miquel Barceló (1976), Mariscal (1977), Toni Catany (1978) and Julien Blaine (1980), among others. Among the issues devoted to various artists the one entitled "*Neon de Suro a la Galeria Mec Mec*", published in 1977, was especially important due to its relationship with one of the most avant-garde art galleries in Barcelona in the 1970s.

Around the same time, two other periodical publications by artists came about under much less conventional formats. *Texto poético* was published in Valencia between 1977 and 1989 and was promoted by the poet Bartolomé Ferrando. A periodical published at various times, each issue contained very different content: in addition to poetry and prose, there were projects, object poems, impossible actions, etc. The second was the result of the activity of a group of editors, with Lena Balaguer, Vicens Altaïó and Pep Sallés playing prominent roles and entitled *Èczema*. It appeared in Sabadell in 1978 and each adopted a different format based on its content. Its editors would define it as a magazine for poets "that don't get by enough with letters"² and it would reach issue number 28 before disappearing for good in 1984. A decade later, one of its editors, Vicens Altaïó, resumed publishing work along with Claret Serrahima, Manel Guerrero, Joaquim Pibernat and Manel Sala to launch *Cave Canis*, which would appear in Barcelona between 1996 and 1999. In the first issue it was announced that *Cave Canis* would only run to nine issues, one for each letter of the title. The magazine consisted of a cardboard box designed by Claret Serrahima that contained the different contributions of the collaborators of each issue, whether texts, CD recordings, multiple works created by artists, etc., and were generally organised around a monographic subject.

However, magazines are not the only place where the activities of editing, selecting, collecting and recollecting intermingle. Another stimulating facet of the many links and superimpositions that can be weaved around these activities is made by those artists who build their artist's publications around the concept of the "archive" – understood as a collection of documents – whether involving the artist's own work archive, an archive belonging to someone else or simply a fictitious one.

The publication edited by Christian Boltanski in 1988 as a result of his exhibition at the Centro de Arte Reina Sofía in Madrid and entitled *Archives de l'année 1987 du journal "El caso"* brings together a compilation of photographs of murderers, victims and missing persons, all of them published over the course of the previous year by the sensationalist newspaper *El caso*. The series of images published in the book, very blurry and lacking any text to identify them, replicates the installation of the same title precisely (in which the same photographs were displayed even larger and lit by individual lamps). *Archive of Archives 1998-2006* is the book published for the exhibition of the same title that the artists Montserrat Soto and Gemma Colesanti held at the Centre d'Art La Panera in 2006. On this occasion, the exhibition itself was created based on the idea of the archive and its different types, from the genetic code to new audiovisual technologies. The categories around which its content was structured included the memory of objects, the memory of death, written memory, oral memory and biological memory, among others.

In the case of *Anatomia Diògenes. Obres inèdites acumulades*, by Jordi Mitjà, published in 2009, the material of the archive that the book uses is the author's own artistic career, with Mitjà acting as a "selective Diogenes";³ choosing material from art projects that he had created from 1988 to 2000 for the

1 Pepe MURCIEGO, "NSMBLDS. Revistas ensambladas en el Estado español", in: *Hojeando... Cuatro décadas de libros y revistas de artista en España*, Madrid, Seacex, 2009.

2 Ricard MAS, *Èczema. Del textualisme a la modernitat*. 1978-1984, Sabadell, Museu d'Art de Sabadell, 2002.

3 David ARMENGOL, "Una aproximación a *Anatomía Diógenes* en tres conceptos", in: Jordi MITJÀ, *Anatomía Diógenes. Obres inèdites acumulades*, Barcelona, Crani Editorial, 2009.

publication. In the words of David Armengol, “this fine and subtle balance between what is appropriate and what has been reinvented by his hand is where his work’s potential and the way he understands the practice of art is found”⁴

These examples illustrate some of the possible answers to the questions raised at the beginning of this article. And yet they are not the only ones and they do not exhaust the rich potential of variables that may generate the crossing and superimposition of roles, formats and codes in the artistic beginnings of collections, publications and archives.

Mela Dávila Freire

Artist poets

Poetry, and even more so within art, is mighty slippery ground. I will try not to climb up any ivory tower, but in any case it is worth highlighting the potential of poetic language (not necessarily written language, though that as well) within what we call “artist’s books”.

To put it briefly, I will paraphrase the popular definition that “The artist’s book is not an art book but an artwork”. So yes, the artist’s book of a poet is not a book of poems, it is a poem.

The relationship between poetry and art is very long, as is the relationship between poetry and object books. Unsurprisingly, one of the oft-mentioned precedents for artist’s books is the poet Mallarmé. In his project *The Book*, he decided that the publication would not have a beginning or an end and that it was possible to exchange everything with loose pages that the reader could permute (or better said, commute) in such a way that the discourse always had complete meaning. The book was not published until 1957.¹

This piece shows many of the characteristic features of artist’s books: interaction; the meaning of a work together, more than the sum of its parts; and the act of understanding the book as an artefact, with conceptual mechanisms and springs, more than a simple support for text.

Among these books’ immediate precursors we find Apollinaire and the Italian futurists, the Dadaists and Russian constructivists, all of them linked to the break with text and the traditional page. At the same time, we have the omnipresent Marcel Duchamp, linked to the Dadaist and surrealist movements and an inspiration to a thousand new ideas: op-art, happenings, installations, container boxes, conceptual art, Fluxus, etc. We also find traces left by specific poets from the 1950s and 1960s, who showed greater interest in visual and spatial values on the page. All of them, as we have seen, have operated within the non-conventional poetry scene.

Antoni Tàpies and Joan Brossa collaborated in the creation of an artist’s book entitled *Novel·la* (1965), which consists of the succession of a chronologically ordered series of official documents related to a fictitious subject, from the date of birth to the date of death, including all the academic, military, religious and civil certificates belonging to any common citizen. On this occasion, the cold succession of documents is countered by the dark and violent strokes that Tàpies used to stain and blur their rigour. Their poetry went beyond narrative and rhyme. Bursting the boundaries of visual and especially object poetry forms part of the very language of the artist’s book.

So between Brossa and Mallarmé, a fertile ground for experimentation has opened up where many artists have worked. With this experimentation, the poet addresses writing that is no longer properly or only literary or poetic (in the strict sense), but is often plastic. There is interest for new supports, formats and materials and a different interest for book support. This medium is starting to be used, the traditional vehicle of literary texts, for another purpose: artistic experimentation. The book becomes an independent means of artistic expression, on the sidelines of literary or poetic tradition and of conventional art.

Object poetry has definitely influenced bookmaking by exploring the formal possibilities of paper, printing, binding and formats and has ended up turning the book into an object book. The object book employs the image of the book as a symbolic component, but it eludes embodiment to blow the format into a thousand pieces. There are extreme cases in which the book can no longer be leafed through, abandoning a greater ability to convey information and to the temporal and participatory factor for the benefit of enhancing the three-dimensional or sculptural image.

Discussing a few of the pieces on display in *Passant pàgina* and without attempting to label them too much, I will try to group some pieces by the terrain they share.

Two brief publications share a language that lies between naïve and Dadaist: *Fijate* from the collective Fundació Juan Tabique and *El Naufraguito* by Ceferino Galan. Both are the work of a certain craftsmanship, but with a high-flying

4 Ibid.

1 Jacques SCHÉLER (ed.), « *Le Livre* » de Mallarmé. *Premières recherches sur des documents inédits*, Paris, Gallimard, 1957.

concept. The members of Fundació Juan Tabique took a bunch of issues of *Fijate* from 1990 to 1997, with which they explored narrative possibilities under the guise of a game. Understood as boxes of surprises, each copy was unique. Ceferino Galan and the rest of the collaborators at his side bring the impressive number of 90 issues of *El Naufraguito*, most of them with a miniature *Mininaufraguito*. Distanced from art circles, it has won recognition from the arguably less fussy comic book sector with the prize for the best Spanish fanzine at the Barcelona Comic Fair in 2011. With caustic and surrealist humour, its little pages are full of poetry.

There is also an ensemble of pieces represented here by Joana Brabo's *Gritas gratis*, Miralda's *Santa Comida*, Abel Figueras' *20 poemillas de amor de usar y tirar*, Francesca Llopis' *Duc un cuc al cap* and some others that work in this same category of the total, cross-cutting, poetic and handcrafted piece. For an incomplete but approximate definition, we have this self-portrait of the artist and jeweller Anne Michie: "My work as an artist includes many techniques and fields: drawing, painting, writing, sewing; anyway, I'm always doing things. As such, my book could be embroidered, the story could be sewn with thread, the narrative could appear in images, the lines could be written more like drawings than letters. Sometimes the meaning can seem dim, but it is present (including when the process revolves around past and future timescales) and in any case it is always playful. This presence is what I am and it is the essence of these books".

Many works have been derived from the tradition of Brossa, but Pep Duran and Perejaume are some of those who have successfully evolved Brossa's poetic language, adding their own mark to it without falling into reiteration. As Vicenç Altaïó said at the exhibition *VisualKultur.cat* (the forerunner to *Passant pàgina*) they are works that: "Create a culture that makes no distinction between verbal and non-verbal judgment and meaning, between expression and communication, noting the 'non-distinction' ... between reading and viewing, between writing and painting [...] between what we call written culture and visual culture".

There are other authors who directly disassociate their work from the written word, printed to explore the narrative abilities of the book as a visual object. These are works such as *Nowhere* by Irene Pineda, *Carta de un exiliado* by Dídac Ballester and *Diccionario para Road Movie* by Fabio Morais, which follow Henri Matisse's instructions that "there is no difference between constructing a book and constructing a painting; in both cases, the problem consists of taking a closed space in reduced proportions and giving it infinite dimensions with a palette of colours and lines".

Expanding the reading of poetry, we could establish without much conflict that nearly all the books displayed at the exhibition *Passant pàgina*, and all artist's books by extension, are works that contain poetry, whether visual, formal, literary or object-based. And all depart from a duality already present Duchamp's work *La Boîte verte* (1934), as Riva Castleman states in his book *A Century of Artists' Books*: "*La Boîte verte* is simultaneously the model for what are called object books (those works from the last 25 years of the 20th century that include texts in non-traditional containers) and the highly valuable prototype of the artist's book, as it was identified in the 1950s. [...] Artist's books are just that: the work of an artist where his imagination, rather than subject to the text, is overcome by translating it into a language that has more meanings than the words can express by themselves".

Form and content, narrative and plastic, the printed word and formats. The tools of the poet are expanded beyond the use of words. As such, whoever aims to make an exhaustive tour of the artist poets of the exhibition cannot remain just in this section. One would have to examine and enjoy a number of pieces on other windows and walls, because rather than a closed plot, poetry has its cross-cutting value in all the works called artist's books. Anne Moeglin-Delcroix states in her reference book *Esthétique du livre d'artiste (1960-1980)* (1997), quoting Walter Benjamin in his essay *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*, that the artist's book has become the paradigm of art, since its reproductibility is rooted in its very nature. The copies are not a posteriori versions; all are primitive works because they were conceived in a series, and not as only copies. And if we recall that Joan Miró asserted on various occasions that he didn't make any distinction between painting and poetry, we have poetry, together with the concept, as a piece that links reproduction to art. It is the cement with which the work is constructed.

We have historical pieces in the exhibition, as well as other more recent ones like *Dibuixos de veu* by Perejaume, which opens a new collection belonging to Murtra Edicions called *La lletra pintada*, a name which is perhaps necessary to bring

these artist poets together. Therefore, I find it worthwhile to conclude with my appropriation of a phrase of Perejaume that was used to present the poetry book (2011): "What most resembles a book with these characteristics is a geological soil sample, in which you can see the layers of earth superimposed over each other to make a space". That is just how I see these artist's books, made by poets or that contain poetry, works with many layers of reading and meaning. And that's how I consider myself, like a geologist who not only wants to understand the parts but the whole mountain that rises before him, opening them up.

Òscar Guayabero

Artist's books

Artist's books, in hiding

Anne Moeglin-Delcroix, a philosophy of art professor at University Paris I-Sorbonne, is mentioned more than once in the texts of this catalogue regarding artist's books. And there is good reason: she has devoted more than twenty-five years to research and has written dozens of articles and texts collected in *Sur le livre d'artiste*. Articles et écrits de circonstances (1981-2005) and a large-format, illustrated and highly systematic volume that has become the greatest international reference on the subject. *Esthétique du livre d'artiste (1960-1980)* was published for the first time in 1997 and was reissued last year. In the first few pages, Moeglin-Delcroix identifies three aspects that define artist's books as opposed to traditional categories of illustrated books and bibliophile books. As her starting point she takes Ed Ruscha's work *Twenty-six Gasoline Stations* (1963), which she considers the first artist's book in history, examines its photos and draws an initial conclusion: where the author of illustrated books or bibliophile books would have sought technical quality, the artist seeks a form of expression. And he does so all the same if the photographs aren't very good: Ruscha's portraits of gasoline stations are not remarkable or particularly well reproduced; the effect they aim for lies well beyond their graphic beauty. Second, the bibliophile book seeks out an exclusive readership; illustrated books with good prints are expensive to produce and are not affordable for all budgets. A few of them are made for the people that can pay for them, and their usual distribution channels are dealers and specialised galleries. Ruscha wanted to distance himself from all this. In 1962 he had already pulled away from the art world: the book exposed him to a different kind of public than the one that could see his work in galleries. *Twenty-six Gasoline Stations* is not sophisticated or exclusive at all: it is not signed or numbered and it is not a limited edition, so Ruscha can reprint or republish it. The third aspect is related to the work process. Many of the artists who appear in this section have worked in the publishing world (or, like Ruscha, in the world of advertising), have become interested in printing and binding techniques and, in addition to authors, are often editors of their works.

A red thread – or rather, three threads bound into one that Anne Moeglin-Delcroix uses to establish that it is and is not an artist's book – unites the works of the great names in contemporary art that appear in this exhibition (Sol LeWitt, Marcel Broodthaers, Christian Boltanski) and the publications of a group of young artists who are once again using publication as a means of artistic expression: people like Oriol Vilanova and Mariona Monconill, who have put out the first projects and exhibitions and also published their first books in recent years. Among them is the generation of Catalan conceptualists: Antoni Miralda, Francesc Torres, Eugènia Balcells and Antoni Abad, who have used publication in a controversial and critical way to expose the shady business of power and the traps of language, as well as some international artists (Tacita Dean, Kiki Smith, Alfredo Jaar and Mariana Castillo Deball) represented in the MACBA library and in private collections in Barcelona. Almost fifty years have passed since the first creations of Ed Ruscha and Dieter Roth, of Fluxus, and the artist's book is more alive than ever.

There are some things that remain constant from one era to another. Starting with the humble materials that sometimes, like in the case of *Die Regimentstochter* (2005) by Tacita Dean, of *Encants* (2011) by Rosa Tarruella or of the materials surrounding the taxidermy that Oriol Vilanova has brought together in *Ells no poden morir* (2011), come from the Belcaire Fair, from the section of old family furniture or second-hand bookstores and neglected archives. There is attraction for paper (wrinkled in the case of Ignasi Aballí, painted in the case of Carlos Pazos): more than anything, the book is its support. Newsprint has had a lot of prestige in artistic and counter-cultural circles. This is because it is cheap and can be printed in industrial amounts thanks to modern presses. Using newsprint to publish artist's books presents a paradox: less numerous in terms of their conception and execution, many of these publishing initiatives use the means that was employed only four days before to spread the news universally. This is the case of the newspaper created by Miralda for the restaurant El Internacional that he led with Montse Guillén in New York, or of some of Jordi Mitjà's recent publications. The newspaper format is a way of laying claim to the central role that art could occupy in people's lives while simulating a great impact that is hardly ever attained in reality. In this same spirit, Marcel Broodthaers used offset printing for *MF Manufrance* (1973) with a cover imitating the action bestseller of the pop era.

Memory is another key element in many of these books, and is also often linked to old paper and the poor quality of the materials. The reproduction of a series of pages mischievously chosen from schoolbooks from the 1950s and 1960s allows the artist to expose the value of education (Eugènia Balcells in *Humilde homenaje de respeto y gratitud á mis dignos profesores*, 1977). In a book published in 1988, Christian Boltanski uses the portraits of murdered people that were published in the magazine *El Caso*, photographs of very poor quality that question us about forgetting and death. In *Niepcé. 28 retratos de nadie* (2010), Juan Cardosa also explores the possibilities of expression of anonymous photographs, based on Niepce's negatives of Carrer de Fontanella in Barcelona, one of those photographers who had a window full of the photographs of former clients (he had my promotion of the university hanging on the edge for years). Other times, the work documents the artistic process and this ends up becoming the work itself, as occurs with *Unir els punts* (2008) by Mariona Monconill, which recalls the work of Fina Miralles in the 1970s. In *One Toblerone* of exactly 50g and 491 *Toblerones* of approximately 50g (2010), Daniel Jacoby undertakes some excessive investigation (along with the desire to document it meticulously): the process of weighing 500 bars of *Toblerone* chocolate on a precision scale in search of the exact weight, as if the artist aimed to restore order to the world. Something similar happens with *Penser/classer* (2002) by Mariana Castillo Deball, inspired by the work of Georges Perec, which has been a source of constant inspiration for contemporary artists.

One of the novelties of the past decade has been artist's books that present photographic work. For example, there is Landry's story of a wedding in a community of Gypsies who live on neglected land in Poblenou. Years ago, a work of this nature could have qualified for an award or FotoPres scholarship. Now it leads to self-publishing distributed through specialised channels. Another case is the triptych of night landscapes in *El buscador de prodigios* by Enric Montes, with aesthetics that lie midway between photography and film. In *Paloma al aire* (2011), Ricardo Cases constructs a story that is both comical and terrifying around a group of enthusiasts who made pigeons fly with their feathers painted in bright colours. Cases uses another great resource of artist's books from the 1970s: the ring binder, which gives his work a look somewhere between a notebook and a book for study.

Conceptual art follows the same pattern in *Evidences as to Man's Place in Nature* (2010) by Carlos Albalá and Ignasi López, with fragmented images separated from their context that the reader has to reconstruct by following a plan. But corruption grows far from the influence of conceptualism, as do the relations among different genres, and not just literary or artistic ones, but cinematographic (or videographic) and musical ones as well. Things have also changed regarding production. Artist's books are increasingly being produced as part of exhibitions and projects presented in galleries, museums and public institutions which, instead of printing a catalogue, make an agreement with the artist on the possibility of publishing a book that the artist creates with total freedom (but without forgetting the page with the logos and institutional acknowledgements!). Artist's books have never been expensive or difficult to make. New technologies make available processes that, if so desired, allow us to increase their quality and improve their presentation. But we have already seen that poor quality is a sign of identity, and no matter how much technology allows us to push newsprint, cardboard boxes and ring binding to the side, artists will not give them up so easily.

A number of years ago I met some friends who had created Epsilon, one of the most active counter-cultural bookstores in Barcelona in the last years of the Franco dictatorship and the first years of the transition. In the early 1980s, they left the bookstore and opened a bar called Amagatotis (a Catalan word meaning "in hiding"), on Carrer de la Llebre, next to Plaça de Sant Josep Oriol. It was a bar with an art gallery that had a large table with underground publications, marginal publications and artist's books against one of the walls in the entrance. At that time (Anne Moeglin-Delcroix's enormous volume had not been published yet!), we didn't distinguish one thing from another very well. It was at that table that I discovered, for example, *La cosa aquella* by Enric Cassases, in the calligraphy edition with handmade drawings that was published by Druïda, in Menorca in 1982. Thirty years later, the utopia of books as artworks is still standing. Just as my friends had to close their business, so many others like them thought that with productions of this kind they could construct an alternative to the traditional means of disseminating art (in Barcelona at that time, the Leviatán bookstore on Carrer de Santa Anna and the bookstore of the Centre Cultural de la Fundació "la Caixa" on Passeig de Sant Joan were sold). Maybe now that

everything can be found and sold on the Internet, things are different. And even if not, there's always the museum.

Julià Guillamon

Off the page

It is a good time to ask ourselves what has been happening in recent years in the visual arts sector, where many young artists are devoting a significant part of their artistic effort to publishing. For over two decades, it seemed that the interest demonstrated by the artists of the conceptual generation had come to nothing. Many of us remember those publications that have become little "cult objects" today, even if they went a bit unnoticed when they came out around the 1970s. For example, this is the case of *Ophelia. Variacions sobre una imatge* by Eugènia Balcells, a publication containing a selection of 37 photographs (out of the thousand that she took) of a reproduction of John Everett Millais' painting *Ophelia*. The innovative use of photocopies at the time and the very act of self-publishing situates this little booklet as a significant point of reference for publishing today in our country, which offers many examples of artist's books, special publications, object-based magazines, self-publishing, desktop publishing, etc., as well as new publishing projects, art galleries and specialised bookstores. Bearing in mind that we're talking about a fairly minor industry, all this activity allows us to observe the interesting state of publishing today, which not only offers important examples but has also found a highly useful means of dissemination through the Internet and new funding schemes like "crowdfunding", a way to optimise resources and ignore institutional and public resources.

The diversity that has always characterised this field of contemporary artistic creation and the unclassifiable nature of many of its productions continue to persist today, thus we find some examples as unusual as the publication *Toblerone* by Daniel Jacoby, in a format that imitates the famous chocolate bar. The artist spent time weighing bars of *Toblerone* until finding one that weighed exactly 50 grams, as indicated on its package. The result is 492 photographs of chocolate bars, of which one weighs 50 grams and the rest weigh approximately 50 grams, as mentioned in the project description. This publication's conceptual origins undoubtedly go back to the tautological and serial works of the On Kawara publications.

Another aspect to highlight and which has been crucial in the development of many publishing projects has been the camaraderie established between artists and designers, as this has let them find graphic and production solutions that fully coincide with the artists' conceptual interests. Good examples in this regard are the two publications made by the artist Javier Peñafiel and the designer Alex Gifreu, *Violencia sostenible* and *Violencia transitable*, which belong to the extensive catalogue of more than thirty Cru publications. A series of posters folded in four and held together with a paper band (in the case of the former) and a simple rubber band (in the case of the latter) has turned into two highly significant publications, not only for the boldness of the images and the texts or for the simplicity of production, but very particularly for the fact that they are publications that can be displayed spatially: the posters can be stuck directly to the wall and thereby turn into an "off the page" publication.

Another type of expansion, in this case seeking to broaden the view of what we mean by a printed publication, we can see the diversity of publications like the house Save As... Publications, launched in 2008 by ferranEIOTro and Irene Minovas. They understand that their project has room for books such as the aforementioned *Toblerone* by Daniel Jacoby, as well as CDs, vinyl records, DVDs, etc.; and so Momu & No Es' work is a CD, *Miedo de muchos. Los mundos posibles*, which collects exceptional stories told by some "entities" that travel by car, while Francesc Ruiz has published *Manga Mammoth*, a Tokyo travel diary written from the perspective of gay comics. Finally, the publication that openly adopts the spirit that the publishing house aims to uphold is *Zeitgeist. Variations & Repetitions*, conceived by its publishers themselves. Designed in newspaper format, a format that is now replacing the classic catalogue, especially in the emerging artist sector, its publishers define it as "a collection of artworks and essays for which we feel admiration and which have an influence on most of what we work on today".

Therefore, we notice a tendency to expand the traditional concepts of artist's books and special publications, and not only for their formalisation and for the fact of that everything that apparently doesn't seem like a publication can be considered as such: we also need to speak of an expansion in the systems to present and distribute the publications. Paradigmatic in this sense is the work of the aforementioned Francesc Ruiz with his idea of the "expanded comic", based on which his publications can either be presented by using a conventional newspaper kiosk or head off, in the case of the *Soy Sauce* series, to wherever the previous issue led you. In fact, this was a trip through the city of Barcelona

guided by the directions found in the comic, which on this occasion could be picked up at Fundació Miró and on the second in a comic book store.

Publishing initiatives have proliferated a great deal in recent years, and to the aforementioned Cru and Save As... Publications we should add initiatives like Crani, with projects designed exclusively to be published, such as those by Pere Noguera, Mariona Moncunill, Rubén Grilo and Jordi Mitjà, among others; Adicciones porquesí, small weekly publications distributed through the traditional postal system, are made in standard paper format and are followed by a restricted group of addicts; *Papermind*, a fanzine that has already put out 23 issues and is limited to the format of a plastic envelope of surprises with 100 reproductions funded by the authors themselves, who want to contribute to the publication, and while it emerged from a group of local friends at first, today it has become globalised with contributors coming from very different places; *Doropaedia*, a four-monthly miniCD publication with texts, songs and multimedia content and a main concept, like collecting, silence and money, as in the most recent issue. The Internet has become an indispensable platform for these initiatives, not only for disseminating publications but – in the case of *Doropaedia* – for following the process to create each publication from their blog.

From the examples mentioned here and others that we could add, a very rich landscape of special publications takes shape, thanks to the fact that the initiatives are not only restricted to publication on paper, but the diversity of media provides great richness and added complexity at the same time. These publications are expanded unto themselves, but also in the way they are presented, exhibited and distributed, according to the channels currently available on the Internet. Though we can locate the roots of many of these publications in those publications from the 1960s and 1970s mentioned above, it is also clear that the ease of desktop publishing, the close relationship between contemporary art and graphic design and social networks' communication strategies have given new impetus to a sphere that has often been relegated to second-tier.

Glòria Picazo

Director of the Centre d'Art la Panera

EXPOSICIÓ

Projecte executiu:
Fundació Comunicació Gràfica
Raïna Lupa Produccions

Comissariat:
Òscar Guayabero
Rocío SC Santa Cruz

Disseny del mobiliari:
Xavier Torrent

Imatge gràfica i senyalètica:
Eva Riu

ITINERÀNCIA

Organització:
Departament de Cultura
de la Generalitat de Catalunya

Ferran Mascarell i Canalda, conseller de Cultura
Francesc Xavier Solà i Cabanas, secretari general
Jordi Cabré i Trias,
director general de Promoció i Cooperació Cultural
Joan Francesc Ainaud i Escudero,
subdirector general de Promoció Cultural

amb la cooperació dels ajuntaments de:

Granollers
Terrassa
Cerdanyola del Vallès
Capellades
Mollet del Vallès
Manresa
Lleida
i Badalona

Coordinació general:
Gabriel Planella (DGPCC)

Coordinació a cada seu:
Maria Camp (Centre Cultural el Casino, Manresa)
Carme Clusellas (directora) i Glòria Fusté (Museu de Granollers)
Isabel Granya (Espai Betúlia, Badalona)
Susana Medina (Sala Muncunill, Terrassa)
Jesús Navarro (director), Oriol Bosch i Francesc Gabarrell
(Museu d'Art Jaume Morera de Lleida)
Victòria Rabal (directora, Museu Paperer de Capellades)
Txema Romero (director, Museu d'Art de Cerdanyola)
Pepa Ventura (directora, Museu Abelló, Mollet del Vallès)

Premsa, difusió i comunicació:
Dolors Jiménez (DGPCC)
Lourdes Domínguez (DGPCC)

Imatge gràfica:
Eva Riu

Transport i muntatge:
Manterola

Assegurança:
MAPFRE

CATÀLEG

Edició:
Departament de Cultura

Coordinació de l'edició:
Gabriel Planella (DGPC)

Textos:
Rocío SC Santa Cruz
Òscar Guayabero
Mela Dávila Freire
Glòria Picazo
Julià Guillamon
Antònia Vilà

Correcció i traducció:
la correccional (serveis textuais)

Imatge gràfica, disseny i maquetació:
Eva Riu

Fotografies:
Xavier Padrós

Coordinació del procés d'impressió:
Servei de publicacions del Departament de Cultura

Fotomecànica:
.....

Impressió:
.....

DL; B-6393-2012

© dels textos, els autors
© de les fotografies, Xavier Padrós i els autors
© de l'edició, Departament de Cultura

CONSTÀNCIA D'AGRAÏMENT

Antoni Tàpies
MACBA. Museu d'Art Contemporani de Barcelona
Biblioteca Nacional de Catalunya
Arts Santa Mònica
Arts Libris
Galeria Carles Taché (Barcelona)
Sala Gaspar (Barcelona)
Galería José Robles (Madrid)
Museu de l'Empordà
Museu de Granollers

PRESTADORS

ACTAR
Alex Gifreu
Antoni Miralda
Antoni Tàpies
Ariadna Serrahima
Barcelona: Save As... Publications
Camberwell College of Arts (Londres)
Carlos Pazos
Crani
Cru
David Bestué
Ediciones 1010
Edicions RM
Editions Jeanne Bucher (París)
Galeria Presenta
Eldital'ull
En3palabras
Evru
Fernando Bellver
Francesca Llopis
Fundació Comunicació Gràfica
Fundació Joan-Josep Tharrats
Fundación Joan Tabique
Galeria Carles Taché
Galería José Robles
Juan Cardosa (Papermind)
Kitschic
La Más Bella
La Plata
Vicenç Altaió
multiplos
Murtra
MACBA. Museu d'Art Contemporani de Barcelona
Museu de Granollers
Museu de l'Empordà
Museu Molí Paperer de Capellades
Origami Arts
Perejaume
Raïña Lupa, Galeria i Edicions
Sala Gaspar
Taller Vallirana / Frederic Amat
Tinta invisible
Tres
Col·lectiu 13L
Tristan Barbarà
Ximena Pérez Grobet



Organització:



Producció:



raïña LUPA
PRODUCCIONS

Amb la cooperació de:

