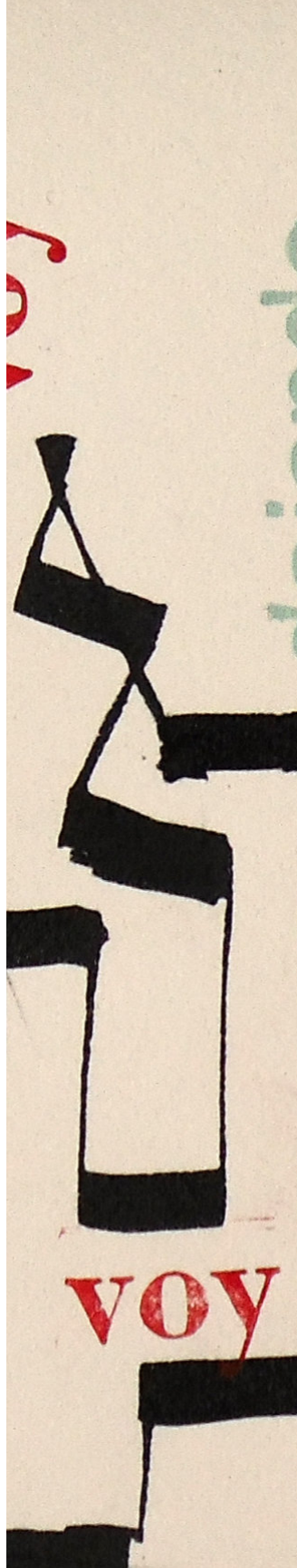


04



EL LIBRO [DE ARTISTA] DESEADO

Abrir un libro, entrar en una obra

Alfredo Cuervo Pando

Hay libros que parecen esperar cerrados. Antes de mostrar una sola imagen, ya proponen una relación: hay que acercarse, tomar el objeto con cuidado, medir el gesto y aceptar su tiempo. Un libro de artista empieza muchas veces ahí, en esa promesa contenida que precede a la lectura. La cubierta guarda, el peso informa, el papel anuncia una temperatura, y el modo en que el volumen se abre condiciona desde el principio la experiencia de la obra.

Abrir un libro de artista supone entrar en una obra que ha elegido la forma-libro como modo de existencia. La página, el pliegue, la doble página, la secuencia, la encuadernación, el ritmo de apertura o la escala del objeto participan activamente en la construcción del sentido. La obra sucede en aquello que muestra, pero también en la manera en que se revela: en la espera, en el paso de una página a otra, en la resistencia de un material, en la pausa que impone un vacío o en la continuidad de un despliegue.

Giorgio Maffei lo formula con claridad cuando señala que, en el libro de artista, el libro se desplaza desde su condición de “vehículo y continente de la palabra” hacia una obra en la que el mensaje y el soporte comienzan a coincidir. Esta idea permite comprender que el libro de artista transforma una estructura cultural reconocible en un campo de experimentación. Las páginas se convierten en espacio figurativo, secuencial y material. El artista se apropia del libro como herramienta, como lugar de combinación de signos y como soporte de un comportamiento estético nuevo.

Desde esa transformación, el libro se aproxima al cuerpo. Se sostiene, se gira, se despliega, se roza. Un formato pequeño invita a una lectura íntima; un volumen amplio convierte la apertura en una acción física; un acordeón prolonga la mirada; una caja ritualiza el acceso. Cada solución formal propone una forma de comportamiento. Cuando el libro de artista alcanza verdadera intensidad, enseña también cómo quiere ser mirado.

La forma-libro posee así una densidad propia. Su materialidad organiza la experiencia y condiciona el sentido. Un libro de artista no se limita a contener imágenes, palabras o signos: los hace aparecer de un modo determinado. Por eso, en sus mejores manifestaciones, abrir el libro equivale a entrar en una obra.

El deseo del objeto

Hay libros que se desean antes de comprenderse del todo. Se desean por su presencia cerrada, por la promesa de lo que guardan, por la atención que reclaman incluso antes de ser abiertos. Todo objeto amado conserva algo más que su función: concentra una experiencia, activa una memoria y parece prometer algo cada vez que se vuelve a él. El libro de artista participa de esa lógica del cuidado. Se protege, se manipula con atención, se abre con una mezcla de curiosidad y respeto. Su valor material se vuelve también valor simbólico.

En este punto, el concepto de fetiche resulta especialmente fértil. Entendido como concentración de deseo, presencia y significado en un objeto, permite pensar la intensidad que ciertos libros producen. Una cubierta funciona como umbral; un papel puede sugerir fragilidad, resistencia o memoria; una costura visible recuerda el tiempo de la mano; una imagen impresa conserva la vibración de la tinta sobre una superficie concreta. El objeto parece guardar más de lo que muestra.

El libro de artista se vuelve así un objeto deseado. Se desea abrirlo, recorrerlo, volver a él, conservarlo. Su condición de fetiche nace de una mezcla de cercanía y reserva: está en las manos, pero mantiene una distancia simbólica; se entrega página a página, pero conserva siempre la posibilidad de cerrarse; invita a la lectura, pero reclama también contemplación, tacto y cuidado. En esa tensión se construye buena parte de su poder.

Esta relación entre deseo, cuidado y presencia permite recuperar, con cautela, la noción de aura formulada por Walter Benjamin. En su reflexión sobre la obra de arte moderna, el aura alude a la presencia singular de aquello que comparece ante nosotros con una cierta distancia, aunque lo tengamos cerca. Tiene que ver con el aquí y ahora de la obra, con su modo irrepetible de estar en el mundo y con la experiencia particular que provoca en quien la contempla.

En el libro de artista, esa idea adquiere una escala especialmente próxima. El aura ya no se percibe solo como distancia solemne, sino como intensidad de encuentro. Se aproxima a las manos. Una huella impresa, una encuadernación cuidada, una edición breve, una página intervenida o un papel elegido con precisión activan una experiencia difícilmente trasladable a la mera reproducción. Lo singular no reside únicamente en que el objeto sea único o escaso, sino en el modo en que su presencia organiza una relación de atención, demora y cuidado.

José Luis Brea, al hablar de las auras frías y del culto a la obra en una época posterior al aura tradicional, ayuda a desplazar el problema hacia el presente. La cultura visual contemporánea vive rodeada de imágenes rápidas, móviles, intercambiables. En ese contexto, ciertos objetos artísticos adquieren una fuerza particular cuando obligan a detenerse. El libro de artista introduce peso donde suele haber flujo, demora donde domina la inmediatez, atención sucesiva allí donde la imagen tiende a consumirse de un golpe.

El fetiche, entendido desde esta perspectiva, no empobrece la obra: concentra su intensidad. En el libro de artista, la dimensión cultural aparece cuando materia, tiempo y cuidado se reúnen en una forma que reclama una relación singular. El libro se ofrece, pero también se guarda. Se abre, pero conserva la posibilidad de volver a cerrarse. Entre acceso y reserva, entre posesión y distancia, el objeto adquiere una densidad simbólica que lo convierte en algo más que un soporte.

La continuidad de la imagen técnica

Hay libros que parecen pertenecer a una tradición antigua y, sin embargo, hablan desde el presente. El libro de artista conserva una relación profunda con el papel, la tinta, la costura, el pliegue y la huella del proceso, pero su materialidad no se reduce a esos elementos. Materialidad significa también la manera en que una obra encuentra soporte, ritmo, secuencia, presencia y forma de acceso. Un libro puede construirse desde el contacto con la materia, desde la precisión de una edición impresa, desde la preparación de un archivo o desde una lógica digital de lectura. En todos los casos, lo importante es cómo la obra organiza su modo de aparecer.

Desde esta perspectiva, lo digital no entra en el libro de artista como una interrupción ni como una amenaza para el objeto. Forma parte de una historia más amplia de las imágenes y de sus técnicas: una historia hecha de procedimientos para producir, ordenar, reproducir, conservar y hacer circular formas visuales. La gráfica y el libro siempre han estado atravesados por transformaciones materiales y técnicas: matrices, prensas, tipos móviles, procedimientos fotomecánicos, sistemas de archivo, dispositivos de edición y formas de distribución. Cada cambio ha modificado la relación entre imagen, soporte y conocimiento.

William M. Ivins, en *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*, ofrece una clave fundamental para pensar esa continuidad. Su reflexión permite comprender que las técnicas de reproducción no solo han acompañado la historia de las imágenes, sino que han transformado profundamente la manera de fijar, comparar, estudiar y transmitir conocimiento visual. La imagen impresa abrió un modo nuevo de relación con el mundo visible; lo digital prolonga y amplía esa pregunta desde otras condiciones técnicas y culturales.

Esa continuidad puede formularse de manera sencilla: cómo generar imágenes, cómo registrarlas, corregirlas, ordenarlas, conservarlas, hacerlas circular y devolverlas después a un soporte, a una secuencia o a una experiencia de lectura. Un dibujo puede escanearse, una fotografía puede ajustarse, una imagen puede nacer directamente en un entorno digital, una secuencia puede ensayarse en maqueta, una tipografía puede probarse antes de llegar al papel, un archivo puede preparar una edición y una prueba de impresión puede orientar una decisión material. A veces, la pantalla anticipa, organiza y ensaya; otras veces, es ella misma el lugar donde la obra encuentra su necesidad: navegación, acumulación, archivo, variación, velocidad o lectura expandida.

Por eso resulta más fértil pensar en términos de continuidad que de oposición. La materia, la impresión, el archivo, la pantalla o la encuadernación son formas distintas de hacer aparecer una obra. Cada una impone condiciones, abre posibilidades y exige decisiones. Una obra formulada desde lo digital puede producir presencia, deseo y retorno cuando su forma, su ritmo y su modo de acceso responden a una necesidad propia. Del mismo modo, un objeto material puede perder intensidad si sus decisiones no encuentran una razón interna. La cuestión no está en el grado de materialidad, sino en la calidad de la relación que la obra establece entre idea, forma, proceso y experiencia.

El libro de artista contemporáneo puede reunir dibujo directo, archivo digital, impresión técnica, intervención manual, corte, pliegue, encuadernación o circulación en pantalla. Su fuerza reside en la manera en que esas operaciones dejan de percibirse como recursos aislados y encuentran una forma necesaria. Lo digital participa en esa carga cuando forma parte de la lógica interna de la obra, no como añadido externo ni como simple instrumento, sino como una posibilidad más dentro de la larga historia de las imágenes y de sus modos de aparición.

Desde aquí, el texto puede avanzar hacia la cuestión decisiva de la calidad. Si el libro de artista puede adoptar formas materiales, impresas, híbridas o digitales, el criterio fundamental no puede depender únicamente del soporte empleado. Lo decisivo será cómo cada decisión encuentra su razón de ser, cómo cada medio se integra en la experiencia y cómo la obra consigue que su forma resulte necesaria.

La calidad como medida

Hay libros que seducen antes de ser comprendidos. Atraen por su rareza, por su delicadeza, por la promesa de su apertura o por el cuidado visible de sus materiales. Pero esa primera fascinación necesita algo que la sostenga. En el libro de artista, la calidad no equivale al lujo, a la perfección técnica o al acabado impecable; tiene que ver con una medida interna de la obra, con la capacidad de hacer que cada decisión encuentre su razón de ser y que nada resulte arbitrario.

Alejandro Vergara Sharp ha señalado la dificultad de precisar un concepto que, sin embargo, seguimos necesitando para hablar de aquello que una obra logra con especial intensidad. En el libro de artista, esa dificultad puede abordarse desplazando la pregunta hacia la obra concreta: cómo ha sido pensada, qué relación establece entre forma y contenido, qué experiencia propone y qué necesidad sostiene sus decisiones.

También Javier Maderuelo, en *Arte impreso*, recuerda que todo intento de perfilar con claridad un fenómeno complejo obliga a convivir con matices y contradicciones. Esta observación resulta especialmente adecuada para el libro de artista, un territorio donde la edición, el objeto, la imagen, la secuencia, la materialidad y lo digital pueden cruzarse de formas muy distintas. Por eso, más que cerrar una clasificación, interesa atender al modo en que cada obra hace necesaria su propia forma.

La calidad se reconoce cuando cada decisión encuentra su razón de ser, cuando nada resulta arbitrario. Esta idea puede ponerse en relación con la teoría de la formatividad de Luigi Pareyson, para quien la obra no responde a una forma impuesta desde fuera, sino a un proceso en el que la forma se descubre al hacerse. La obra encuentra su ley interna mientras se realiza: pone a prueba una intuición, la corrige, la afina y la hace visible. En el libro de artista, esta idea resulta especialmente fértil porque la obra no se resuelve solo en una imagen final, sino en una sucesión de decisiones que afectan al modo de abrir, leer, tocar, mirar, recorrer o conservar.

Desde una perspectiva contemporánea, Roberto Diodato permite ampliar esta reflexión hacia el ámbito de lo virtual. Sus aportaciones sobre la estética de lo virtual ayudan a pensar que la presencia estética no depende únicamente de la materialidad física del objeto. También una obra formulada desde lo digital puede producir experiencia plena cuando su forma, su ritmo, su navegación o su modo de acceso responden a una necesidad interna. Lo virtual no aparece entonces como una pérdida de presencia, sino como otro régimen posible de experiencia.

La calidad empieza a hacerse visible en las decisiones concretas. El formato puede acercar la obra al cuerpo o exigir distancia; el papel puede acoger la tinta, resistirla, transparentarla o darle una temperatura concreta; la impresión puede intensificar la imagen mediante la huella del grabado, la vibración de la tinta, la nitidez digital o la irregularidad de una transferencia. La encuadernación ordena, protege y decide cómo se mueve la obra. La secuencia administra el tiempo: prepara una aparición, introduce una pausa, permite una repetición o marca una interrupción.

Cuando una obra trabaja desde medios digitales, esa misma exigencia adopta otras formas. La generación de la imagen, la resolución, la escala, el archivo, la navegación, el ritmo de consulta, la relación entre pantalla y lectura o el paso

entre imagen digital e impresión se convierten también en decisiones de calidad. La obra puede nacer en la pantalla, pasar al papel, mantenerse como archivo navegable o circular como publicación digital. En todos los casos, lo decisivo es que cada elección participe en la construcción de sentido.

María del Mar Bernal resulta especialmente útil para pensar esta ampliación del campo gráfico. En Los nuevos territorios de la gráfica: imagen, proceso y distribución, la gráfica contemporánea aparece como un territorio abierto, atravesado por la tecnología de la imagen, la transformación de la matriz, la adaptación del formato expositivo y los nuevos circuitos de circulación. Su aportación permite comprender que la calidad de una obra gráfica, y también la de un libro de artista, no se decide únicamente en el taller ni en el acabado final. Empieza antes, en la comprensión del proceso, y continúa después, en la forma en que la obra encuentra sus condiciones de acceso, lectura, conservación y encuentro.

Esta idea resulta decisiva para no reducir la distribución a un momento exterior a la obra. Un libro de artista puede circular como pieza única, como edición limitada, como ejemplar consultable en una biblioteca, como archivo reproducido, como publicación digital o como documentación accesible en red. Cada modalidad modifica la relación con la obra. La pieza única intensifica la presencia y el cuidado; la edición múltiple amplía el acceso; la consulta pública convierte el libro en experiencia compartida; la circulación digital puede activar otros modos de lectura, conservación y retorno.

Distribuir una obra implica decidir en qué condiciones será encontrada, manipulada, consultada, reproducida, conservada o recordada. En el libro de artista, esa decisión puede prolongar el sentido del proyecto: una edición breve refuerza la intimidad del objeto; una consulta pública lo abre a una comunidad de lectores; una documentación digital amplía su permanencia; una publicación en red modifica su tiempo de lectura y su alcance. La distribución, cuando responde a una necesidad interna, participa también en la calidad de la obra.

En ese ajuste se encuentran el culto, la materialidad y la calidad. El libro se vuelve deseable porque concentra una experiencia; la calidad hace que esa concentración tenga sentido. El objeto, la secuencia, el archivo o la edición adquieren presencia cuando sus decisiones han construido una forma necesaria. Sin esa necesidad, el fetiche se vacía en apariencia. Con ella, el libro de artista adquiere densidad, memoria y capacidad de retorno.

Conclusiones

Hay libros que no terminan cuando se cierran. Permanecen en una zona imprecisa de la memoria: el peso que dejaron en las manos, la resistencia de una página, la lentitud con que obligaron a mirar, la pequeña ceremonia de

devolverlos a su lugar. A veces se recuerda una imagen; otras, apenas un gesto. Pero ese gesto basta para que la obra siga actuando.

El libro de artista, cuando alcanza intensidad, deja una huella que pertenece al modo en que la obra organizó la experiencia. Queda en el cuerpo si fue sostenido entre las manos; queda en la mirada si obligó a recorrer una secuencia; queda en la memoria si hizo consciente el soporte desde el que se ofrecía. Esa memoria puede ser material o digital cuando nace integrada en la lógica de la obra, porque lo decisivo no está en la naturaleza del medio, sino en la necesidad con que ese medio produce presencia.

Tal vez ahí resida su forma más profunda de culto: en la capacidad de seguir abierto después del encuentro. No abierto como objeto, sino como experiencia que insiste. Algo permanece porque pidió tiempo, atención y respeto. Algo vuelve porque tuvo medida. La calidad se reconoce entonces en esa persistencia silenciosa: allí donde la obra, física o digital, sigue produciendo una forma necesaria de presencia.

Referencias

Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ciudad de México: Itaca. Trabajo original publicado en 1936.

Bernal Pérez, M. del M. (2016). Los nuevos territorios de la gráfica: imagen, proceso y distribución. *Arte, Individuo y Sociedad*, 28(1), 71-90.

Brea, J. L. (1991). *Las auras frías. El culto a la obra de arte en la era postaurática*. Barcelona: Anagrama.

Diodato, R. (2005). *Estetica del virtuale*. Milano: Bruno Mondadori.

Ivins, W. M., Jr. (1975). *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili. Trabajo original publicado en 1953.

Maderuelo, J. (2018). *Arte impreso*. Heras: Ediciones La Bahía.

Maderuelo, J., & Maffei, G. (2014). *¿Qué es un libro de artista?* Santander: Ediciones La Bahía.

Pareyson, L. (1954). *Estetica. Teoria della formatività*. Torino: Edizioni di Filosofia.

Vergara Sharp, A. (2022). *¿Qué es la calidad en el arte?* Madrid: Tres Hermanas.