

LA UTILIZACIÓN DE UN MEDIO SUBVERSIVO POR PARTE DE LA INSTITUCIÓN: EL LIBRO DE ARTISTA Y SETH SIEGELAUB

Laura Pinillos Villanueva
L.pinillos@hotmail.com

THE USE OF A SUBVERSIVE MEDIA BY INSTITUTIONS: ARTIST'S BOOKS AND SETH SIEGELAUB

ABSTRACT: During the decade of 1960 the concept of the artist's book arose with a subversive carácter: it was used by artists to scape from the museums and art galleries' system so they would be able to approach to a wider audience. Nevertheless, several times institutions copied these models to their own purposes. We will find artist's publications which are presented as exhibition catalogues, advertising brochures, or even as art exhibitions. One of the clearest examples in carrying out this practice would be the conceptual art sponsor Seth Siegelau.

KEYWORDS: Artist's book, artist's publication, exhibition catalogue, editorial exhibition

RESUMEN: En los años 60 nace el libro de artista con un carácter subversivo, del que los artistas hacían uso para escapar del sistema de museos y galerías y así poder llegar a un público más amplio. Sin embargo, en numerosos casos fueron las instituciones las que hicieron uso de este formato para sus propios fines. Encontraremos publicaciones artísticas que toman forma de catálogos de exposición, panfletos publicitarios, o exposiciones en sí mismas. Uno de los mayores exponentes en llevar a cabo esta práctica será el marchante de arte conceptual Seth Siegelau.

PALABRAS CLAVE: Libro de artista, publicación artística, catálogo de exposición, exposición editorial



Este estudio forma parte de una investigación más amplia sobre la edición de libros de artista y fanzine realizada como Trabajo Final del Máster en Conservación y Exhibición de Arte Contemporáneo de la Universidad del País Vasco. Dicho estudio constaba de una primera parte dedicada a la investigación histórica, en la que se enmarca este artículo, y una segunda parte dedicada a un estudio de campo sobre el panorama actual en la ciudad de Bilbao. Con esto se consiguió crear un corpus teórico sobre la edición artística como proyecto democratizador de la obra de arte, así como un archivo de las actividades relacionadas con este campo que se llevaban a cabo en ese momento (años 2014-2015) en dicha ciudad.

En el transcurso de la investigación, nos resultó de especial interés el mundo de la edición independiente ligada a la institución, un concepto a priori contradictorio, pero que encuentra su máximo exponente en la figura del marchante Seth Siegelaub. Se tratan en este apartado obras pertenecientes a la época en la que el libro de artista contaba con un mayor carácter rompedor y buscaba desligarse de espacios como la galería y el museo. Por eso nos resultan de mayor interés los casos que describimos a continuación cuya naturaleza es más contradictoria por resultar ser herramienta de la institución.

En este aspecto tiene gran relevancia el artículo escrito por Moeglin-Delcroix (1996:95-117) en el que se recopilan muchos de los ejemplos que aquí exponemos. Este fue el punto de partida para seguir con la investigación dentro de este campo. A esos ejemplos se unieron otros, como algunos de los volúmenes descritos por Johanna Drucker (1995) o la obra de Marcel Broodthaers, en la que pudimos profundizar gracias a los talleres impartidos por el tipógrafo y diseñador gráfico Filiep Tacq en el grupo de lectura «El libro por venir» organizado por Bulegoa z/b en Bilbao¹.

En el artículo se propone una clasificación novedosa que se articula en dos bloques diferentes, dependiendo del uso que se haga del formato editorial: la obra como catálogo y la publicación como exposición. También, por primera vez, se pretende recalcar de forma deliberada este aspecto institucional de los libros de artista contrario a su naturaleza rompedora. El objetivo de esta investigación es dar a conocer otros usos alternativos que se dieron al libro de artista, que a priori serían contrarios al carácter subversivo con el que fue concebido.

El medio editorial como escapatoria

Los precedentes del uso del libro como formato artístico se remontan hasta los libros miniados de la Edad Media o los libros ilustrados de época renacentista. En el siglo XVIII aparecen volúmenes de grabados que son concebidos como un todo como es el caso de *Las Cárceles de Piranesi* (1745-1760) o *Los Caprichos de Goya* (1799). Y en el XIX como respuesta a la revolución industrial y en reivindicación de los trabajos manuales, vemos importantes ejemplos centrados en la edición como la obra de William Morris. Otro de los grandes ejemplos de este siglo, que será un importante referente en la producción posterior de libros de artista, será el poema de Stephane Mallarmé *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897).

¹ Este grupo, que forma parte del programa europeo Corpus: red para la práctica de la performance, lleva en activo desde abril de 2015, con reuniones periódicas mensuales en las que a través de talleres con artistas invitados y las lecturas comentadas de textos, se estudian diferentes formas de expresión en torno al libro de artista tomando como núcleo la obra de Marcel Broodthaers y relacionándola con otras formas artísticas como la escultura, la poesía, el cine, exposición y pintura.

Otros ejemplos, que para muchos autores son aún antecedentes del libro de artista, pero para otros ya forman parte del género por derecho propio, es toda la producción editorial que llevarán a cabo los artistas de las vanguardias: los *livres de peintre* impulsados por Vollard y Kahnweiler, Apollinaire y los *caligramas*, las experimentaciones tipográficas del futurismo italiano, la democratización del medio mediante el uso de materiales reutilizados del futurismo ruso o las publicaciones periódicas del surrealismo. Otros ejemplos serán los libros de fotografía, o ya adentrándonos en la segunda mitad de siglo, la poesía concreta y visual.

Sin embargo, el concepto de libro de artista como tal, con la voluntad de ser un medio subversivo contra la institución museística y el mercado del arte no nace hasta los años 60 de la mano de autores como Edward Ruscha o Dieter Roth. Los artistas comienzan a hacer uso de materiales baratos y medios de impresión al alcance de la mano para crear obras en grandes tiradas que tengan una gran difusión. Se pretende con esto una democratización de la obra de arte, que mediante el proceso editorial puede llegar a un mayor número de público. Son, en muchos casos, artistas que ya contaban con un reconocimiento los que se revelan contra el sistema que regía el mercado del arte. A través de sus obras múltiples rompen con el concepto de unicidad, lo que conduce a su vez, a una depreciación de estas obras, que aunque originales por ser expresión directa de las ideas del artista, son editadas en miles de ejemplares.²

La década de los 60 se caracterizó por un clima aperturista y liberado. A finales de los 60 en Estados Unidos surgieron movimientos contra el racismo y la guerra de Vietnam, y en Europa se estaban viviendo las revueltas del 68. En este contexto de movimientos contra el *establishment*, los artistas empezaron a explorar formas de desligarse del sistema de galerías y museos y alcanzar con su obra a un público más amplio. Hay una creciente politización de la sociedad y las pequeñas publicaciones de libre circulación se convierten en un soporte muy efectivo para que cualquiera, artistas y no artistas, plasmaran sus pensamientos e ideas. Los avances en los medios de producción de masas como la impresión offset o la fotocopidora, hicieron del libro y las publicaciones una forma fácil y accesible de propagar sus mensajes.

Estas tecnologías habían ayudado a dispersar los libros relacionados con la materia artística, con reproducciones a color etc., los cuales eran, en muchos casos, el único acceso de la población no iniciada a las obras de arte. No es sorprendente que los artistas tomaran el control de este medio que tradicionalmente había sido dominado por la crítica, para hacerlo una herramienta de trabajo a través de la cual expresar sus inquietudes en primera persona y sin intermediarios. A partir de ahora una mayor audiencia podría contemplar la obra en el medio para el cual había sido creada, y no solamente a base de reproducciones. Así los artistas se aseguraban de que su obra alcanzaba al destinatario de la manera exacta que ellos pretendían.

En los años 60 los movimientos conceptuales en los que la idea primaba por encima del objeto artístico cobran gran importancia. Esto hizo a los libros susceptibles

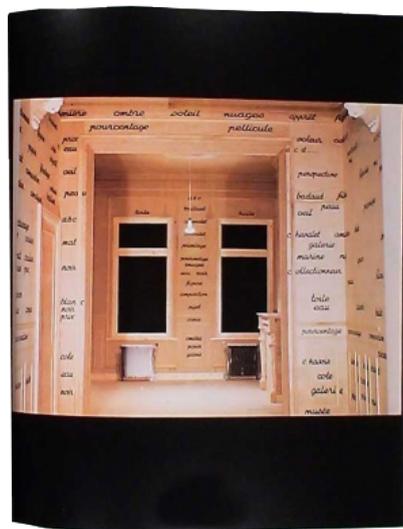
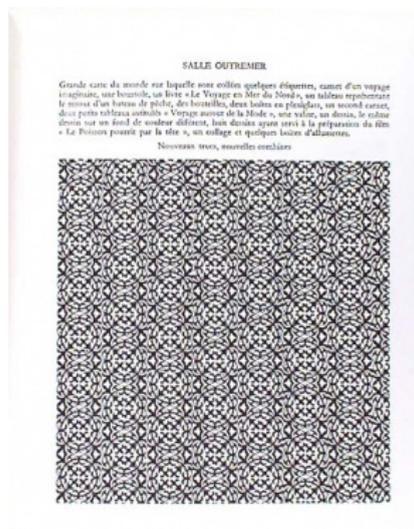
² Por ejemplo, *Twentysix gasoline stations* (1962) de Edward Ruscha contó con tres ediciones que iban de los 400 a los 3000 ejemplares, realizadas con materiales baratos e impresión offset. Fueron económicos en origen, aunque a día de hoy por su escasez e importancia histórica alcanzan los \$1650.00 (precio a 8 de Mayo de 2016: <https://printedmatter.org/catalog/3974>)



Figura 1. Catálogo *Andy Warhol*, Andy Warhol, 1968
 Fuente: www.manhattanrarebooks.com y www.frieze.com



Figura 2. Catálogo *L'Angelus de Dautmer*, Marcel Broodthaers, 1975.
 Fuente: antiques.gift y www.copyright-bookshop.be



de ser el soporte idóneo en el que plasmar estas prácticas conceptuales que no tenían por qué materializarse. Con ellos además, se disipaba el aura benjaminiana de la obra, creando múltiples originales, criticando así el creciente elitismo unido a la mercantilización del mundo del arte.

Otra causa de este auge fue la proliferación de publicaciones artísticas por parte de los museos y las instituciones, de las que los artistas decidieron tomar el control. Por otra parte, el libro supuso un método de comunicación sencilla, rápida y de bajo coste, que permitía a los artistas diseminar su obra de forma barata en una sociedad cada vez más globalizada.

En una época como ésta de florecimiento artístico en el que aparecen nuevas formas de expresión y movimientos como Fluxus o el heppening, las fronteras entre las artes, el teatro, literatura, danza y música se volvieron muy irregulares, y se comenzó a experimentar con nuevos medios: video, audio, performance, etc. En este contexto el libro tenía un lugar privilegiado, ya que su funcionamiento era familiar y conocido, al contrario que el de las nuevas tecnologías.

Además, como ya hemos mencionado, en el clima cultural e intelectual del momento en el que surgen nuevos modos de pensamiento, la contracultura y nuevos estilos de vida alternativos, eran comunes las publicaciones y discursos de corte político e ideológico. Este carácter socialista del que se hacían eco los artistas para ser accesibles a un público más amplio, impulsó el concepto de democratización, además de involucrar a los artistas en la difusión de sus ideales a una escala popular, para lo que encontraron en los medios editoriales un fuerte aliado.

Por norma general, las publicaciones de artista tuvieron poca presencia en galerías y museos. Los comerciantes buscaban un arte que les diera más beneficios y los libros eran desechados, ya que precisamente su principal objetivo era ser vendidos a precios asequibles. En otras ocasiones, suponían una actividad complementaria dentro del comercio de la galería y funcionaban como distribuciones para potenciarles compradores de objetos más caros, como una forma de publicitarse.

Uno de los resultados de este rechazo mutuo ha sido la consecuente invisibilidad del género en los principales circuitos artísticos. Esta teoría es defendida por Johanna Drucker (1995:solapa) cuando declara lo siguiente:

La ecuación de la importancia del arte a gran escala es definitivamente una característica del arte post-1945, por eso la escala íntima y personal de los libros está empequeñecida en comparación. Está también el aspecto del mercado. Los libros tienden a ser vendidos a un precio diferente, generalmente más bajo que los cuadros o las esculturas, lo que perpetúa su percepción de valor menor en un círculo vicioso.

Sin embargo, no todas las instituciones estaban completamente desligadas de la producción de este tipo de obra. Muchos museos y galerías crearon híbridos catálogo-libro de artista para sus exposiciones que suponían a su vez obra integrante de la muestra. En otros casos, las publicaciones sustituían directamente a la exposición. El principal promotor de este tipo de iniciativas fue el joven marchante Seth Siegelau.



Figura 3. Catálogo Joseph Beuys, Museo Mönchengladbach, 1967
Fuente: pinakothek-beuys-multiples.de

Figura 4. Catálogo *Jasper Johns*, Museo Mönchengladbach, 1971
Fuente: www.publiccollectors.org

Obra como catálogo

Las obras como catálogo que trataremos en este apartado acompañan exposiciones o eventos, pero a su vez son creaciones originales del artista que se añaden al resto de la obra y participan de la exposición. Se oponen a las funciones informativas de los catálogos al uso, eliminando la figura del especialista o crítico, y rechazando la distinción entre los entendidos y los espectadores medios. Reivindican además, una responsabilidad intelectual sobre su creación, dejando de lado las interpretaciones de intermediarios y echan por tierra el valor del catálogo autenticador de obra como producto de mercado. La publicación del artista sustituye la circulación mercantil por la circulación de la obra por sí misma.

La publicación de catálogos que constituyen obra por sí misma cobra fuerza a finales de los 60. Sin embargo, podemos encontrar los primeros ejemplos a comienzos de la misma década. El 27 de noviembre de 1960 Yves Klein publica *Dimanche-Le journal d'un seul jour*, un falso periódico de 4 páginas que contenía en primera plana su Salto al vacío y que se vendió en quioscos habituales. Fue publicado con motivo del Festival de Arte de Vanguardia de París y funcionaba a la vez como obra del festival y como catálogo de sus trabajos.

En 1968, Andy Warhol publica un catálogo con motivo de su primera retrospectiva organizada por el Moderna Museet de Estocolmo. Desde fuera parece un catálogo expositivo al uso, en el que solo aparece el nombre del artista como título de la publicación y como autor de la misma. Pero en el interior no se corresponde con las nociones básicas de lo que debería ser un catálogo: no hay introducción ni análisis de obra. Los únicos textos son varias declaraciones del artista, una segunda parte se compone de fotografías sin texto, y una tercera de imágenes del taller, retratos y vistas de exposiciones.

En 1969, el artista Paul Thek y el diseñador Edwin Klein, prepararon el catálogo con motivo de la retrospectiva que se iba a celebrar del primero en el Museo Stedelijk de Ámsterdam. El resultado fue *A document*, una publicación a tamaño tabloide, con fotomontajes en su interior de páginas del *Herald Tribune* y conjuntos de objetos y fotografías superpuestos. Los autores colaborarían en más publicaciones posteriores.

Marcel Broodthaers también utilizará los catálogos de sus exposiciones como nueva forma de creación. En 1975, con motivo de su última exposición *L'angelus de Daumier*, publica dos volúmenes. El primero contenía la idea de la exposición, antes de que esta se realizara. Impreso en blanco y negro en offset, es un catálogo de sus intenciones sobre lo que va a presentar en el museo. En lugar de las imágenes de obra que se esperan en un catálogo, su lugar lo ocupan estampados decorativos que sugieren la presencia de estas imágenes. En la segunda publicación, dos meses posterior a la primera, es donde el objeto y la obra encuentran su sitio. La calidad del papel es superior y está impreso a color, como si el autor quisiera resaltar su importancia. La portada del segundo volumen corresponde con la imagen de la contraportada del primero, y viceversa, creando así una unión en bucle.

En otras publicaciones, la figura del comisario era tan importante como la del artista, convirtiéndose este en comanditario y mecenas de la obra. Es el caso de los catálogos de exposición del museo de Mönchengladbach de la mano del comisario Jean-Christophe Ammann. Encargaba al artista sobre el que se organizaba la ex-

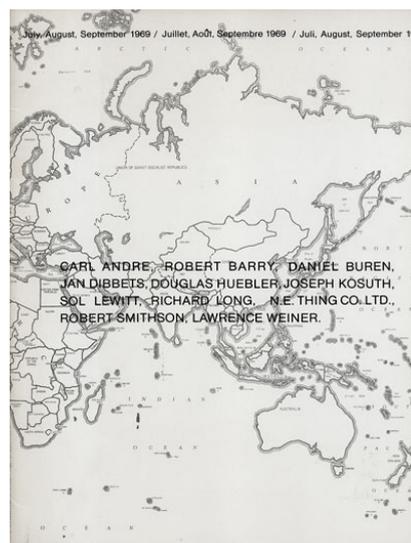


Figura 5 y 6 (en página siguiente). *July, August, September 1969. Julliet, Août, Septembre 1969. July, August, September 1969.* Seth Siegelau, 1969
 Fuente: www.artecontemporanea.com y www.stedelijk.nl

posición una modesta caja de cartón, todas del mismo formato, que se editaban de 200 a 600 ejemplares. Todas ellas juntas constituyen una colección. Algunos de los artistas participantes fueron Carl Andre, Marcel Broodthaers, Joseph Beuys, Daniel Buren, Hanne Darboven, Piero Manzoni, etc. Inspiradas en las *Fluxboxes*, contienen todo tipo de materiales e información: documentos, libros de artista, mapas, láminas, objetos...

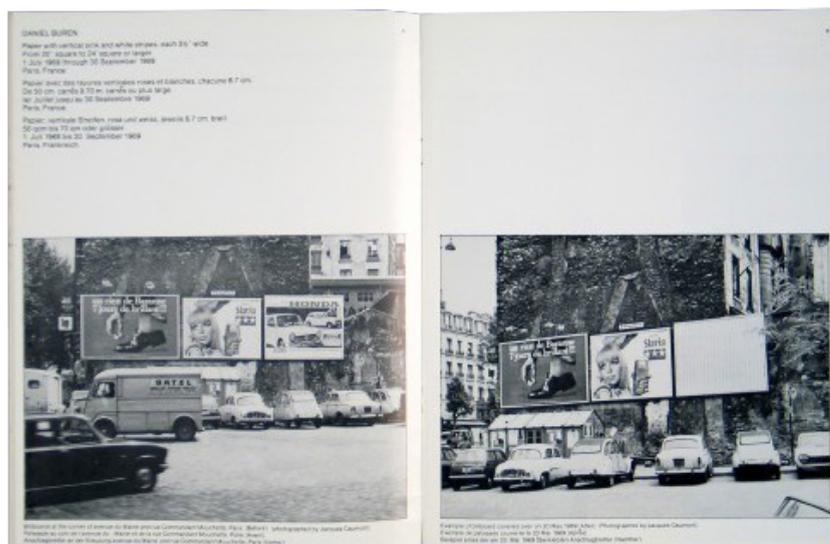
En muchos casos, estas eran los medios más fáciles para que un artista viera publicado su trabajo. O bien transformando el catálogo entero en una obra de arte, o incluyendo algunas páginas insólitas dentro del mismo.

Publicación como exposición

Siguiendo con esta reivindicación, sobre todo por parte de los artistas conceptuales, de no dejar en manos de la crítica el discurso sobre su obra, el formato editorial fue también muy utilizado como soporte de exposiciones completas, que podían existir o no fuera de la publicación, pero que sin este formato perdían toda su razón de ser. En ese aspecto fue clave la figura del marchante Seth Siegelau. De 1964 a 1966 regentó la galería Seth Siegelau Contemporary Art, y tras su cierre, se dedicó a difundir masivamente la figura de los artistas conceptuales.

En 1968 en Ámsterdam, la galería Art & Project centrada en el arte conceptual, comienza a publicar una serie de boletines como espacio de creación a disposición de los artistas. Desarrolló una red artística internacional a través de las invitaciones a creadores para participar en exposiciones a través de correo postal, en un formato, lugar o momento no fijados.

Ese mismo año, Lawrence Weiner publica *Statements*, el primer libro como exposición. Cada página tiene un texto en bloque como si se tratara a la vez de una imagen y una sugerencia para una acción artística. La noción de arte sin embargo, no existe en las páginas de la publicación, sino en la mente de la persona que lee estas «declaraciones». Con esta obra comenzamos a estudiar la actividad de Siegelau como editor.



También de 1968 es el llamado *Xerox Book*³. Siegelaub propuso a 7 artistas que intervinieran a su gusto 25 páginas, sabiendo que el medio de reproducción sería a través de una máquina fotocopidora industrial de la marca Xerox. Estos artistas fueron Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris y Lawrence Weiner. Sin embargo, el proceso de fotocopia resultó ser más caro de lo esperado, por lo que la primera edición de 1000 ejemplares fue impresa en offset.⁴ La meta de Siegelaub era crear una publicación que pudiera ser producida y distribuida a bajo precio, haciéndola accesible a un mayor número de público en cuanto a precio y alcance, saliendo así del sistema comercial de las galerías.

En 1969 realiza tres publicaciones con una mayor concepción de catálogo como exposición sin el cual, la exposición no existe. Las obras que contienen también podían existir fuera del papel, pero solo formaban parte de un conjunto de obras gracias a estas ediciones.

El primero es *January 5-31, 1969*. Fuera del catálogo también existía la exposición. Sin embargo, ésta estaba subordinada a la publicación y no al contrario. En un despacho, cada uno de los artistas (Barry, Huebler, Kosuth y Weiner) expuso dos obras, pero en el catálogo disponían de cuatro páginas completas. En ellas introdujeron fotografías que no tenían por qué corresponderse con las obras expuestas, listas de obras conceptuales, invisibles o intransportables (como una trinchera) y textos con declaraciones. La página era un lugar más idóneo para las obras de estos artistas conceptuales que el propio espacio físico.⁵

La segunda es *1969 March 1969*. Esta obra toma la forma de un calendario, y para su realización Siegelaub invitó a 31 artistas. La primera página es una reproduc-

³ Conocido comúnmente bajo este nombre, ya que la única inscripción de su portada hace referencia a los artistas participantes.

⁴ También disponible en línea: <http://www.primaryinformation.org/files/CARBBDHJKSLRMLW.pdf>

⁵ También disponible en línea: <http://www.primaryinformation.org/files/january1969.pdf>

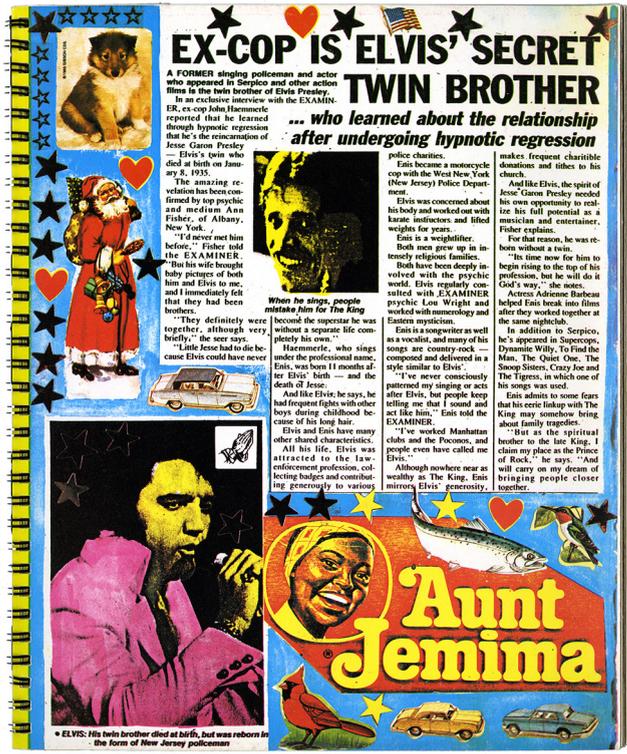
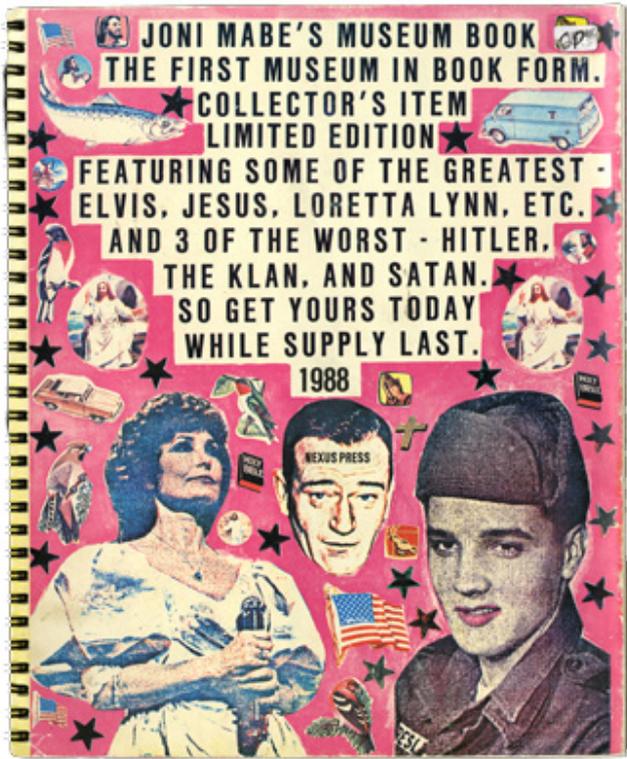


Figura 6. The Museum Book, Joni Mabe, 1988
 Fuente: www.artistsbooksonline.org

ción de la carta que este les envió, y las siguientes corresponden a las respuestas que contienen la obra propuesta ordenadas alfabéticamente según el nombre del autor. En los casos en los que no se recibió contestación, la página queda en blanco respetando el espacio. Cada intervención es una propuesta para la realización de la obra el día asignado. Los 31 invitados van de Carl Andre a Ian Wilson, y propusieron todo tipo de obras y acciones. Por ejemplo, para el día 5 de marzo, Robert Barry propone soltar en la atmósfera cierto volumen de gas en alguna parte y Barry Flanagan respondió con la misma carta recibida a la que añadió diferentes anotaciones. Las realizaciones de estas obras ni siquiera serán confirmadas, pero las obras son los proyectos o la ausencia de los mismos. La exposición no tiene un espacio más que el libro, pero si tiene una temporalidad real.⁶

La tercera publicación es *July, August, September 1969. Julliet, Août, Septembre 1969. July, August, September 1969*. Esta obra reúne obras de diferentes artistas que tienen lugar en espacios muy alejados geográficamente, y que solo conviven dentro del catálogo. Presencialmente son simultáneamente invisibles, ya sea por su alejamiento o por su propia naturaleza. Cada uno de los participantes disponía de dos páginas para presentar su trabajo, que debían contener la información de la obra, el lugar y la fecha. En ocasiones adjuntaban fotografías como documentación de obras ya realizadas, y en otros casos hacían referencia a proyectos por realizar. Por ejemplo, Daniel Buren presenta dos fotografías de un anuncio publicitario antes y después de su intervención con bandas. Las indicaciones de otros artistas eran más escuetas, como es el caso de Jan Dibbets, que propone «un viaje únicamente para ser viajado. Cualquier otra información específica está contenida en la propia obra», o Douglas Huebler «Toda información específica necesaria está contenida en la propia obra».⁷

Puesto que la naturaleza de estas obras no era visual⁸, no exigían un medio tradicional de exposición, sino un medio que presentara las ideas intrínsecas del arte.

Como muestra de la acogida de estas publicaciones por parte de las instituciones, mencionaremos el catálogo de *Information*, una exposición celebrada en el MoMA en 1970. En ella se reunía la obra de artistas conceptuales, minimal, povera y fluxus. El catálogo estaba compuesto por contenidos de creación directa de los artistas, creando así una antología de trabajos complementarios a la exposición.⁹

Otros autores posteriores continuarían trabajando con el libro como forma de exposición, ligado o independiente de la institución. Un ejemplo es la obra *The Museum Book* (1988) de Joni Mabe. Este libro recoge a modo de álbum de recortes, la imaginería representativa de la cultura popular sureña de los Estados Unidos, a través de la amplia colección de pegatinas de la autora (impreso en *offset*). La figura central es Elvis, que comparte espacio con Jesucristo y otras figuras menores como John F. Kennedy. Por una parte el museo es muy heterogéneo, y por otra, se centra sobre todo en el universo *country*. El libro es literalmente un museo, no hay

⁶ También disponible en línea: <http://www.primaryinformation.org/files/March1969.pdf>

⁷ También disponible en línea: <http://www.primaryinformation.org/files/JulyAugSept1969.pdf>

⁸ Las fotografías, como medio visual, solo están presentes en algunas de las obras y son un mero sistema de documentación de las acciones e instrucciones. No son obra por sí mismas.

⁹ También disponible en línea (parcialmente): https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/4483/releases/MOMA_1970_July-December_0003_69.pdf?2010

exposición preexistente y sin el álbum las obras no tienen existencia. Lo que le da al libro el estatus de museo es ser el propio espacio de exhibición y el despliegue de las colecciones ordenadas.

Conclusiones

Como se refleja en el artículo, a pesar del marcado carácter subversivo e independiente con el que nació el concepto de libro de artista, no fueron pocas las instituciones, museos o galerías que terminaron haciendo uso de este formato para sus propios fines. Estas publicaciones fueron usadas a modo de catálogos, panfletos publicitarios o exposiciones con formato editorial.

Por otra parte, el galerista Seth Siegelau representa la figura del marchante e intermediario de la que huían los artistas que buscaban expresarse directamente mediante el formato editorial. En cambio, en el caso de los conceptuales, este ejerció una gran labor de mediación entre su obra y el gran público utilizando este tipo de iniciativas que funcionaban para dar a conocer sus trabajos.

Por un lado, se puede pensar que el libro de artista terminó sucumbiendo al sistema de galerías y museos, en contra del que había surgido como forma democratizadora del arte. Parece inevitable que las instituciones terminaran sacándole partido a un medio tan efectivo en cuanto a la difusión de obras e ideas. No obstante, esta apropiación por parte de las instituciones de un formato artístico que les debería de ser ajeno ha ayudado, en parte, a dar un mayor conocimiento al libro de artista. El museo, además de la labor de exhibición, tiene otro cometido de gran importancia que es el de legitimación de las obras. Por lo tanto, la presencia de estas publicaciones dentro de estos espacios o el uso que de ellas hicieron agentes culturales de gran influencia, evitaron que el género libro de artista cayera en un mayor desconocimiento del que, desgraciadamente, sufre hoy día.

Bibliografía

Alarcón Ibáñez, V. (2009). *Cuando el libro se hace arte. Historia de un género artístico olvidado*. Valencia: Alfons el Magnànim.

Alcaraz i González, S. (2012). *El libro de artista. Historia y contemporaneidad de un género artístico*. Valencia: Universitat Politècnica de València.

Bury, S. (1995). *Artists' Books. The Book as a Work of Art*. Gran Bretaña: Scolar Press.

Drucker, J. (1995). *The Century of Artists' Books*. Nueva York: Granary Books.

Klima, S. (1998). *Artists Books. A critical survey of the literature*. Nueva York: Granary Books.

Lyons, J. (edit.) (1993). *Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook*. Nueva York: Visual Studies Workshop Press.

Moeglin-Delcroix, A. (1996). «Du catalogue comme oeuvre d'art et inversement». *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, Verano-Otoño, pp.95-117.

Moeglin-Delcroix, A. (2011). *Esthétique du livre d'artiste. Une introduction à l'art contemporain*. París: Le mot et le reste / Bibliothèque Nationale de France.

Phillpot, C. (Septiembre 1997) «1960-1980». *Art Monthly*, [209], pp. 48-49.