

JOSÉ LUIS CHECA CREMADES

MECHTHILD LOBISCH

La encuadernación del siglo XX
y el arte conceptual del libro



CORONA DEL SUR

JOSÉ LUIS CHECA CREMADES

MECHTHILD LOBISCH

La encuadernación del siglo XX
y el arte conceptual del libro

CORONA DEL SUR

“El encuadernador es el costurero de la sociedad espiritual”

(Jean-Paul)

1. Demasiadas encuadernaciones decoradas

En 1985 Mechthild Lobisch (figuras 1a y 1b) ¹presentó un ensayo audio-visual titulado *Enough of decorated bindings* donde reflexionaba sobre la evolución de la encuadernación artística en Europa entre 1920 y 1980². En su intervención, presentada en un congreso celebrado en Brighton, la encuadernadora alemana ironizó acerca de la pretensión de muchos encuadernadores de “tratar de ser a toda costa encuadernadores de arte, artistas del libro, en lugar de preocuparse por aprender a desempeñar correctamente su oficio”. Señaló también que la obsesión por la decoración, su superabundancia, había terminado por convertir a “la encuadernación europea del siglo XX en una orgía de formas y colores”³. Lo primero había sucedido porque se había olvidado que la encuadernación había sido antes que arte oficio, lo segundo porque se había interpretado abusivamente el legado de Pierre Legrain, el decorador de encuadernaciones más innovador de la primera mitad del siglo XX. Pocos habían sido los encuadernadores que, sostuvo Lobisch, en el siglo XX habían dejado de rendir pleitesía al decorativismo “de buen gusto”: Otto Dorfner, Paul Kersten (figura 2),

¹ Mechthild Lobisch (Hirschberger, Silesia, 1940) es la artista del libro alemana más sobresaliente del siglo XX cuyas intervenciones sobre el libro, por ser profesora desde 1995 en la Escuela superior de arte y diseño de Burg Giebichenstein (Halle/Saale), donde ha dirigido el único departamento existente en Alemania dedicado exclusivamente a la enseñanza superior de la encuadernación, ha dejado huella indeleble en la joven generación de encuadernadores alemanes. Lobisch no solo es encuadernadora, pues ha manufacturado también libros-espacio, libros-cartel, es autora de dibujos, pinturas y *patchworks* de papel y ha concebido la edición de libros como los doce volúmenes de las *Geschichten* de Hermann Lenz.

² *Horizons in Bookbinding*, Brighton (1985)

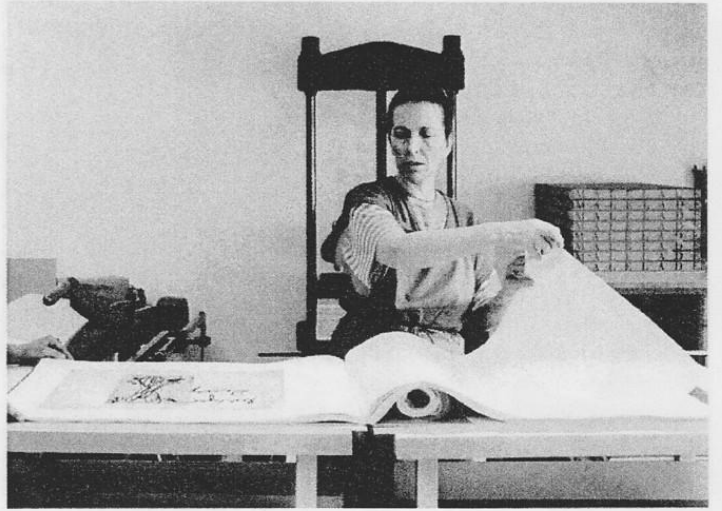
³ Desde inicios del siglo XX el imperio de las artes decorativas y sus ornamentos dominaron los talleres del *Art Nouveau*. Marius Michel en Francia y Cobden-Sanderson en Inglaterra utilizaron el ornamento sin freno y en Austria la Wiener Werkstätte, de Josef Hoffmann y Koloman Moser, reemplazó en sus talleres de encuadernación los motivos florales y curvas de Michel, los oropeles por el contenido conceptual, la abstracción, la línea recta, la estructura simplificada como base de un diseño protorraciona, para conseguir una obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*). El decorativismo alcanza de pleno a la encuadernación en los años 1920 con los geometrizaros diseños *art déco* de Sybil Pie en Inglaterra y de Pierre Legrain y Rose Adler en Francia. En los años 1950 la Société de la Reliure Originale premia los decorados de Pierre Lucien Martin y los decorados ya no abandonan la encuadernación europea hasta nuestros días.

Vladimir Tchékéroul, Micheline de Bellefroid, Liliane Gerard, Jeff Clements, Annie Boige, Hélène Segal, poco más... La proliferación de exposiciones, la repetición de estructuras ligatorias, el relajamiento en la enseñanza de la técnica, el amauterismo, la escasez de escuelas, la falta de criterio de los bibliófilos habían convertido a la encuadernación de arte –cargó las tintas Lobisch - en un “supermercado”. ¿Porqué sucedió esto? –se preguntaba. ¿Han olvidado los encuadernadores del siglo XX la naturaleza de su oficio? ¿Les ha faltado perspectiva histórica? ¿No han tenido en cuenta los movimientos del arte de su siglo? ¿Todo les está permitido con tal decorar una encuadernación?

En 1986, uno año más tarde, Micheline de Bellefroid (1928-2008)⁴, profesora de Lobisch entre los años 1970 y 1971, ratificó el alegato de su alumna: “Los esfuerzos de Legrain y de sus sucesores –escribió- contribuyeron a formar buenos artesanos, pero también impusieron modelos de decoración que forzaron a tres generaciones de encuadernadores a sobrepasarse continuamente a sí mismos, no sólo en términos de refinamiento técnico, sino quizá por encima de todo en la dirección de buscar con desesperación la novedad e incluso el sensacionalismo. Hoy la encuadernación proporciona a muchos un pretexto para aventurarse a realizar incursiones escultóricas sobre la piel”. Habiéndose propuesto equipararse con las Bellas Artes, la encuadernación del siglo XX se había convertido, añadió Bellefroid, en su “pariente pobre endomingado”⁵. Todo ello porque en Francia no se supo cortar a tiempo con el ornato *Art Nouveau* (Marius Michel) de alta exigencia artística pero de una belleza extenuante. No ocurrió lo mismo fuera de Francia. En Bruselas los diseños del arquitecto decorador Henry van de Velde (1863-1957) dieron carta de naturaleza a ornatos sencillos, funcionales, ergonómicos y adaptados al objeto. En Weimar la pedagogía de Walter Gropius (1919), en la Bauhaus, afirmó que “el arte debe ser funcional, pues es la función lo que crea la forma”. Después las propuestas de la Wiener Werkstätte de Josef Hoffmann y Koloman Moser impusieron un diseño protorracional que dio lugar a encuadernaciones que reemplazaron los

⁴ Directora del Departamento de Encuadernación en la Escuela Nacional Superior de Arquitectura y de Artes Visuales (Bruselas) conocida como La Cambre entre 1966 y 1987 y una de las figuras más prestigiosas de la encuadernación belga de la segunda mitad de siglo XX.

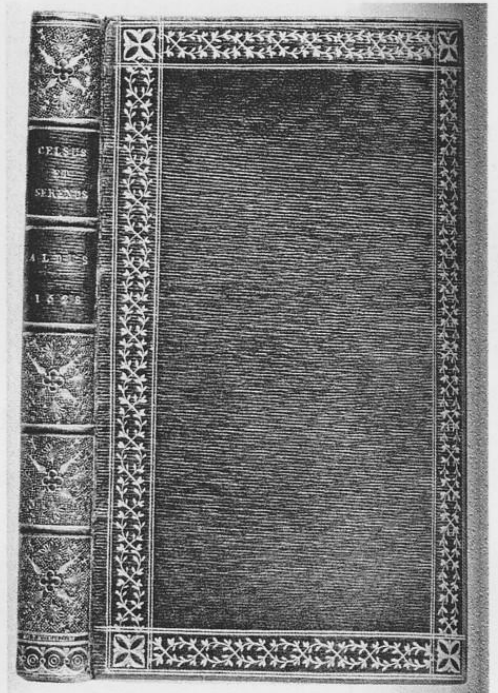
⁵ *Arts et Metiers du Livre*, 140, julio, 1986.



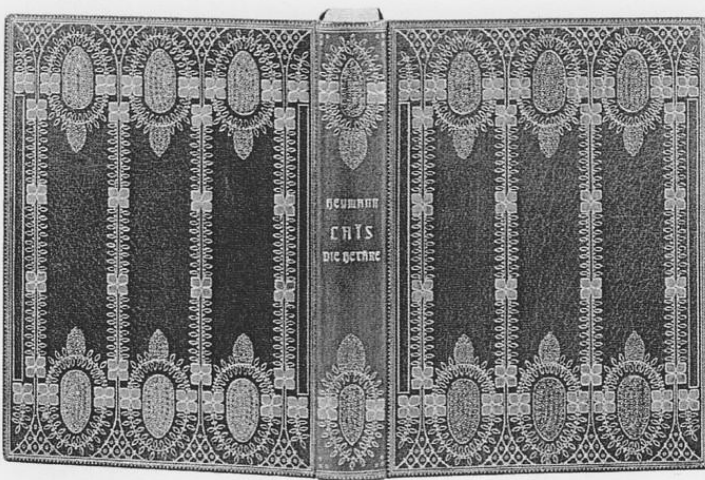
1a. Mechthild Lobisch: la encuadernadora en su taller.



1b. Mechthild Lobisch: la pintora conceptual.



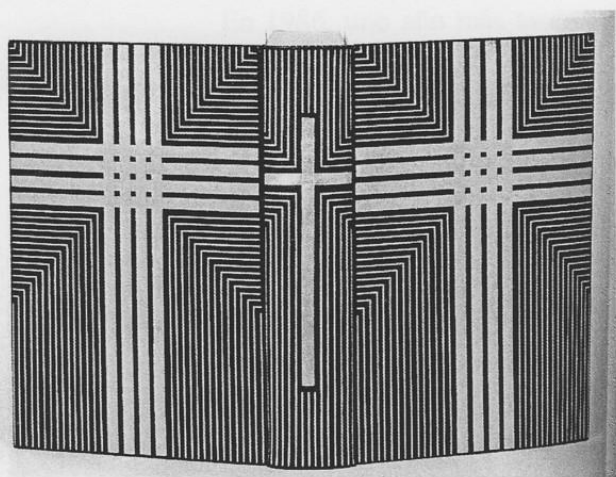
3. Encuadernación neoclásica de Claude Bozerien, 1780.



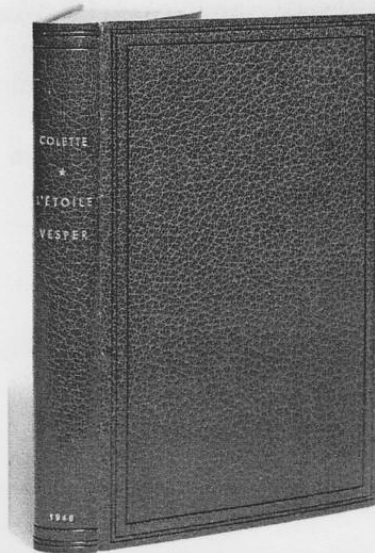
2. Encuadernación de Paul Kersten, Herman, *Lais de Hetäre*, 1909.



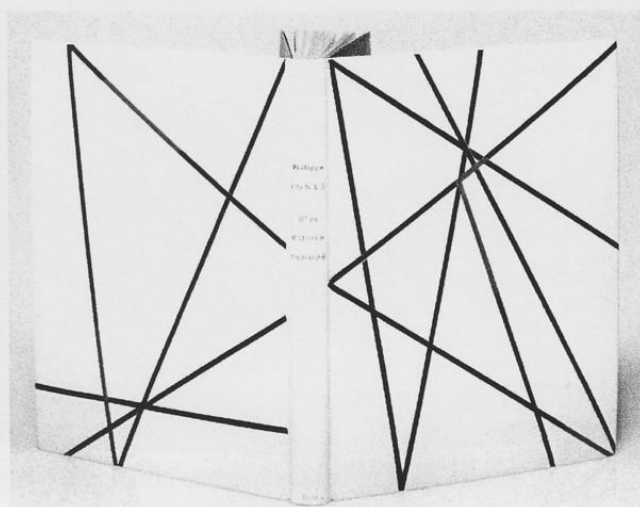
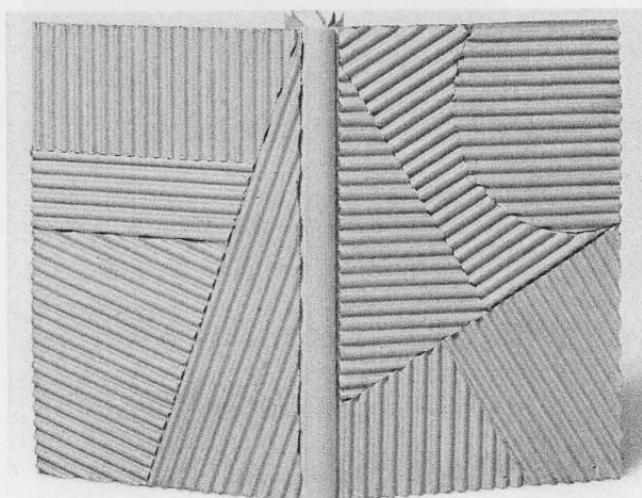
4a. Otto Dorfner y sus alumnos en el taller, 1935.



4b. Encuadernación de Otto Dorfner, La Biblia, 1926.



5. Encuadernación *zen* y bibliófila de Vladimir Tchékéroul.



6 y 7. Dos encuadernaciones de Jo Delahaut.

curvados motivos floreales de Marius Michel y Charles Meunier, los oropeles de antaño, por el contenido conceptual, la abstracción, la línea recta y la estructura simplificada en aras de una *obra de arte total* (*Gesamtkunstwerk*). Estas soluciones de simplificación ornamental dominaron la encuadernación alemana, donde trabajos de Paul Kersten terminados hacia 1890, unos años dominados por la moda *Art Nouveau*, ya habían insuflado a las líneas movedizas de los follajes del estilo del fin de siglo de una vitalidad íntima que derivó hacia una cierta ascesis decorativa⁶.

Descrita la realidad, Bellefroid se pregunta: ¿debe adornarse una encuadernación? ¿Cómo debe ser este ornato si la decoración no desempeña ninguna función esencial en el libro? ¿Qué papel juega la técnica? La mayoría de los encuadernadores europeos de los últimos ochenta años las han soslayado a pesar de su importancia hasta que hace treinta años encontraron eco en una de sus alumnas en La Cambre: Mechthild Lobisch.

2. Minimalismo y ornamento puro: las encuadernaciones de Jo Delahaut

Mechthild Lobisch responde a la primera pregunta de Bellefroid diciendo que una encuadernación que quiera ser de arte puede (no siempre debe) ornarse. No hay anatematización del adorno. A diferencia de lo que decía Adolf Loos, “el ornamento no es delito”⁷ pero tampoco es elemento consustancial de una encuadernación.

¿Cómo puede embellecerse una encuadernación si la decoración no desempeña en ella ninguna función esencial? Lobisch cree que con un ornamento mínimo, significativo y acorde con la realidad física del libro y que, además, propicie algún tipo de proceso reflexivo sobre él. La toma en consideración del objeto sobre el que recae y los ejemplos de la historia

⁶ Helma Schaefer, “Spurensuche zwischen Jugendstil und Bauhaus”, en *Otto Dorfner und ein wichtiges Kapitel der Einbandkunst*, Halle und Wimar, 1999.

⁷ Adolf Loos, *Ornamento y delito y otros escritos*, Selección de Roland Schachel, Barcelona, Gustavo Gili, 1972

de la encuadernación inducen a Lobisch a abogar por un adorno orgánico materialmente subordinado al libro y que sea además intelectualmente significativo para él.

Lobisch mira hacia el pasado, pues en sus años de París ha estudiado la historia de la encuadernación. La moderación, el antisensacionalismo decorativo ya está en la encuadernación cisterciense del siglo XIII, domina por completo, bajo una forma de clasicismo extremo, el jansenismo de Luc-Antoine Boyet (*relieur du roy* en 1698), se impone en el neoclasicismo con los encuadernadores Jean Claude Bozerien (figura 3) y Bisiaux (1810) y en la primera mitad del siglo XX llega a Alemania de mano de la Bauhaus al taller de encuadernación de Otto Dorfner (1885-1955) (figura 4). Hacia mediados del siglo XX, tras la ruptura de la modernidad de la etapa nacionalsocialista entre 1933 y 1945, observa Lobisch, estas encuadernaciones de Otto Dorfner (bibliófilas y jansenistas) lograron una soberana armonía de formas y ornamentos y alcanzaron con plenitud una belleza tranquila enemiga de lo artificial, prolijo y soberbio. Por su perfección, medida, moderación, sobriedad y reserva transmitieron una sensación de honorable pobreza, el despojamiento refinado de adepto al Zen japonés⁸ (figura 5). Tras de ellas, en los años 1970, viene el modelo que Lobisch considera definitivo: los diseños para encuadernaciones ideados por Delahaut.

Jo Delahaut (1912-1992) fue un pintor constructivista y minimalista que en 1952 fundó en Bruselas el grupo *Arte Abstracto*. Entre 1970 y 1985 diseñó más de ochenta maquetas para cubiertas de libros. Eran escuetas composiciones formadas por cuadrados, rectángulos y triángulos coloreados de azul, rojo, verde y separados por líneas negras. Lobisch, que consideró estas geometrías coloreadas “signo de una espiritualidad que no era la finalidad buscada, sino el resultado de pensamientos y acciones anteriores”, compartió con el pintor belga su amor por los decorados puros, abstractos, no figurativos y respetuosos para con la forma del libro (figuras 6 y 7). Delahaut había resucitado la “ornamentación aestructuro-lineal”, el “adorno orgánico” y “respetuoso para con la forma pura” después de

⁸ Vladimir Tchékeroul, “Ma reliure Seihin”, *Arts et métiers du livre*, Mayo, 1984.

haber estudiado las propuestas de Henry van de Velde. Este arquitecto y decorador belga fundador de la Escuela de la Cambre diseñó veinte decorados para encuadernaciones de libros destinados a su propia biblioteca o para personas del entorno de la familia real belga y dibujó también los hierros de dorar de las encuadernaciones que se terminaron en el taller parisino de Béarel con las que su encuadernador, Paul Claessens, realizó las encuadernaciones entre 1893-1900 (figura 8). Este modelo de diseño fue seguido por los encuadernadores formados o enseñantes de La Cambre Berthe van Regemorter (figura 9), Jules Karen Van West (figura 10), Liliane Gérard (figura 11), August Kulche y Marianne Dierckxens.

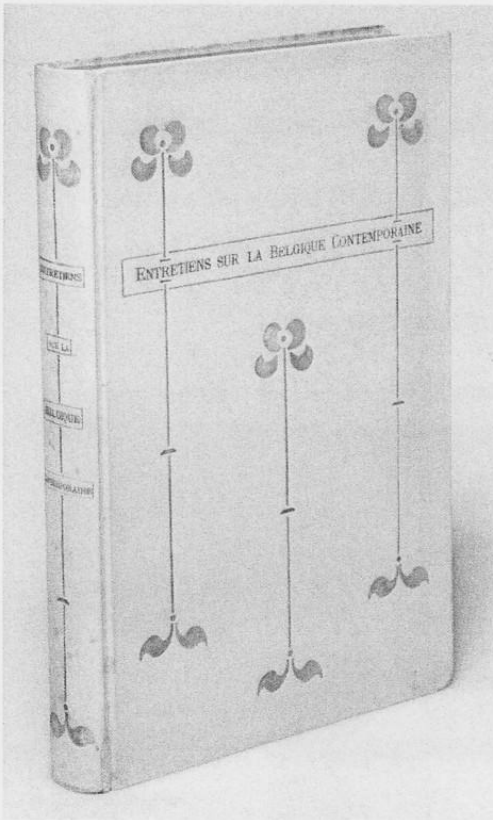
3. Arte conceptual del libro

“La validez de las proposiciones artísticas ya no depende de ningún presupuesto empírico y menos aún de la naturaleza de las cosas” (Kosuth)

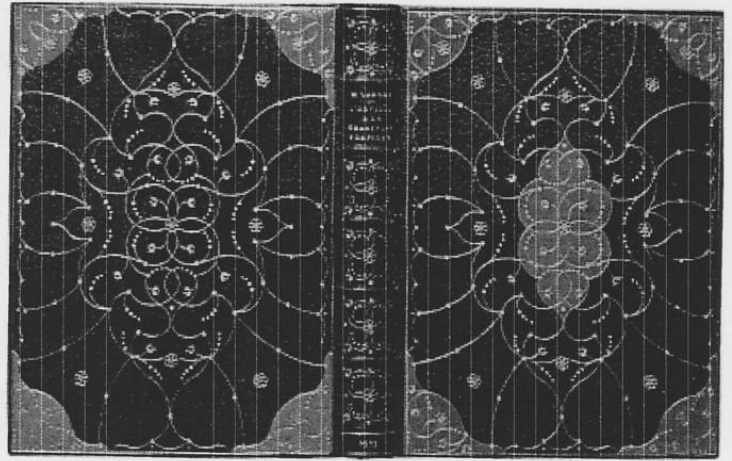
El diseño de Jo Delahaut proporcionó a Lobisch un *modelo formal* de decoración para sus trabajos. La encuadernadora alemana añadió a él en su propuesta las ideas y realizaciones que trajo a Europa el movimiento de ideas nacidas dentro y en torno al arte que se ha dado en llamar *arte de la idea*, conceptual o minimalista (c.a 1965-1975) en el que Lobisch ha participado como grabadora, pintora y encuadernadora. Acepta como conceptualista convencida estas propuestas que en 1917 formuló pioneramente Marcel Duchamp: 1) No debe sobrevalorarse el placer retinal que pueda proporcionar el arte, sino apreciar ante todo su aspecto mental; 2) El artista ha de alentar una provocación que haga nacer ideas nuevas; 3) Son más interesantes las ideas sobre el arte que el objeto mismo de arte; 4) La acción creadora se reduce a denominar alguna cosa *objeto de arte*; 5) El arte está más relacionado con la intención del artista que con sus realizaciones; 6) La concepción y el sentido de la forma predominan sobre la forma real. Para los conceptualistas Ad Reinhardt, Judd y Dan Flavo, para la propia Lobisch, el arte no es una cuestión de morfología, sino de función, no

tanto apariencia como operación mental. Lobisch cree, con Joseph Kosuth y Robert, que la creación de diseños es un asunto filosófico. Planteado el problema de sugerir el infinito, desarrolla un diseño basado en la repetición modular de motivos idénticos (cubos, franjas) o en la reducción de la forma a una estereometría simple. La uniformidad y escasa sensorialidad supuesta en una abstracción conceptual, por solo dar un ejemplo, halla su tímida expresión plástica en la traslación a la cubierta de una encuadernación de espacios acromáticos como los del pintor minimalista y neodadá Piero Manzoni. La negación en el diseño de la interpretación de contenidos literarios, la fractura impersonal, la estructura repetitiva, la serialidad, la pretensión de volver plásticas sobre la cubierta del libro divagaciones y ocurrencias del artista, las “piezas indeterminadas” del pensamiento y las palabras dispersas sobre una superficie monocroma son piedras de toque de la estética conceptual que Lobisch y sus alumnos de la Escuela de Halle han hecho suyas desde 1995. Las encuadernaciones de Lobisch son conceptuales porque se definen como estructuras, como sistemas monosemánticos (superficies semiacromáticas de sus pergaminos translúcidos, figura 38), como un conjunto literariamente vacío cuyos elementos de artesanía hablan un lenguaje que, por su esencialidad, ascetismo y despojamiento, está dotado de una fuerza poética indomeñable ajena a las premisas de las estéticas explícitas.

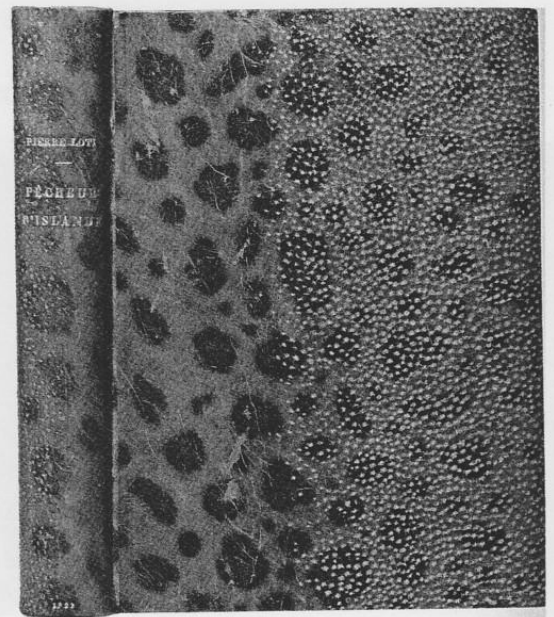
También viene del arte conceptual la primacía dada a la idea previa sobre la inspiración, a la definición clara y distinta de parámetros y a la exclusión de la indeterminación en beneficio de la programación. Es una herencia de la etapa de Weimar de la Bauhaus, entre 1913 y 1933, que consideró el proyecto el aspecto más significativo de la escuela. Lobisch, siguiendo este modelo, entiende el término *concepto* como una *preconcepción en la mente* de una encuadernación que ha de realizarse en el futuro, un proyecto del que entran a formar parte procesos, relaciones, juegos mentales, asociaciones y comparaciones del artista (*project art*). “En el arte conceptual –escribió Sol Le Wit– la idea o concepto es el aspecto más importante de la obra... La planificación y las decisiones se toman por adelantado. La ejecución es, en cambio, un asunto rutinario”. Esta relevancia del proyecto permite a la encuadernación hacerse



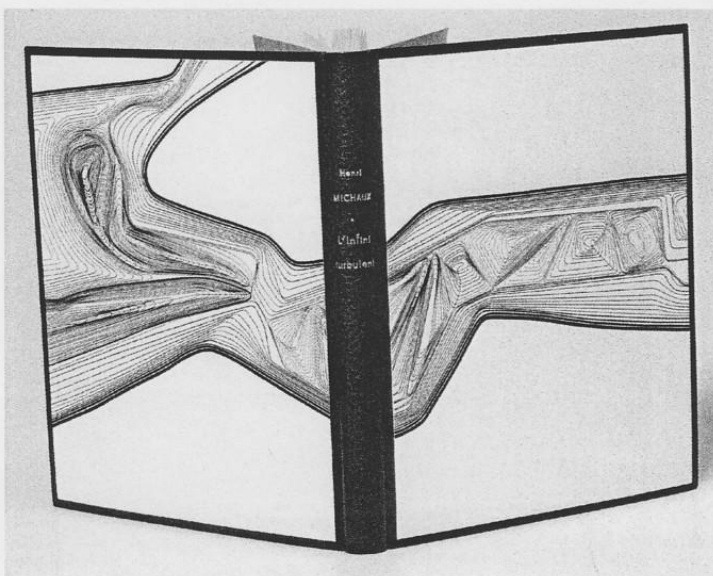
8. Proyecto de Henry van de Velde y ejecución del encuadernador Paul Claessens.



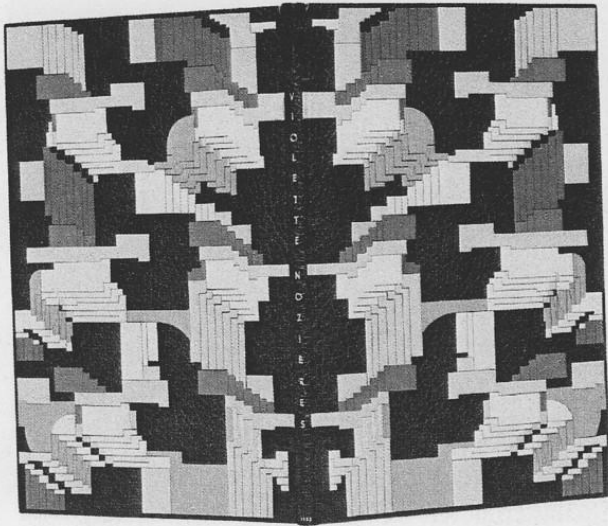
9. Encuadernación de Berthe van Regemorter.



10. Encuadernación de Jules Karen van West.



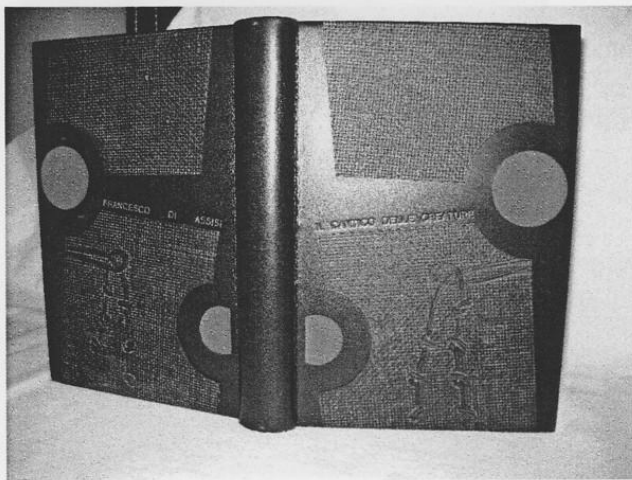
11. Encuadernación de Liliane Gérard.



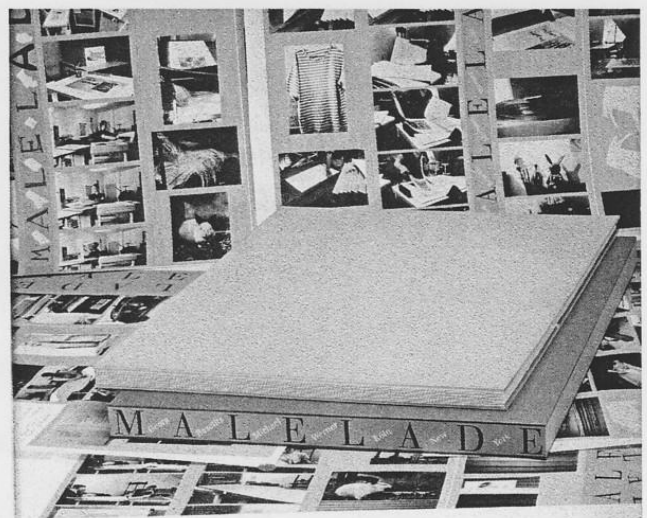
12. Encuadernación de Micheline de Bellefroid con decoración geométrica diseñada por ordenador.



13. Mechthild Lobisch, encuadernación sobre *Silence* del músico John Cage, 1961.



14. Encuadernación de Marielle Zarraluqui.



15. Mechthild Lobisch, *Hommage à Maledade*, 1991.

interdisciplinar, expandir su ámbito de consideraciones, como quería Beuys, hacia territorios mentales donde tienen cabida la sociología, la política (Venet) y la psicología de la percepción visual (Burgin, Dibbets)⁹.

Antes de empezar su trabajo, previamente a conocer el resultado, el encuadernador conceptual fija unos parámetros, define los pasos, los gestos, quizá los colores, los espacios, pero no decide acerca de todos los detalles de la estética. Los resultados son siempre inesperados y dejan la puerta abierta a horizontes imprevisibles. En los papeles que ha diseñado para cubiertas de encuadernaciones Lobisch y sus discípulos, Ireen Kranz, Annette Friedrich, Min Rui, Sonja Poll, Katja Yeroshenkova, Rita Lass y Claudia Richter, eligen una idea (la de infinito, por ejemplo) que deciden plasmar aplicando el principio de la repetición, de la serie, de la colocación de los elementos cromáticos en un orden rítmico de sucesión numérica. El modelo está, quizá, en la repetición de módulos geométricos que podemos ver en los mosaicos de Micheline de Bellefroid donde el contraste cromático con el fondo creaba un efecto de tercera dimensión (figura 12). Los artistas conceptuales del libro han estudiado los métodos de composición del músico norteamericano John Cage, de quien Lobisch ha encuadernado *Silence* (Weslwan University Press, 1961) y como él han aprendido a escuchar las formas modulares del silencio: “The highest purpose is to have not purpose at all. This puts one in accord with nature in her manner of operation”¹⁰ (figura 13).

También viene del arte conceptual la meditación sobre el objeto de arte (es una autorreflexión). El diseño ligatorio traduce a decorado en este caso la esencia del libro entendido como medio de expresión artística. Por ello trata de incorporar sus formas plásticas más relevantes: ilustraciones, tipografía, formato, textura del papel, cuerpo del libro... Nunca el texto, pues el diseño no interpreta contenidos literarios: “Le texte d’un autre ne m’inspirerait jamais pour faire un livre” –ha escrito Pierre Lecuire. La encuadernación no hace la exégesis del libro, sino que es el escenario donde nace una reflexión antihermenéutica

⁹ J. Beuys, citado por J. Lebrero Ståls, “El arte no existe”, *Revista Internacional de Arte Lápiz*, 27, (1985), p. 24-29-

¹⁰ John Cage, “*Aus*” for a speaker.

acerca de la propia realidad del libro. Siguiendo a Mallarmé (“Tout, au monde, existe pour aboutir á un livre”), haciendo realidad el título de un texto de Pierre Lecuire (*Le Livre réfléchi*¹¹), cuando Lobisch encuaderna los libros sobre el Libro de este gran poeta francés objeto de su predilección se propone manipularlos hasta deconstruir visualmente su significado y para captar este significado “il faut avoir les gestes obscurs des songes”¹².

Conceptual es asimismo el minimalismo expresivo del decorado. Las encuadernaciones de Lobisch nunca hacen afirmaciones decorativas tajantes (siendo la figuración considerada tautológica), sino que en sus reflexiones, realizadas dentro y fuera de la obra de arte, seleccionan medios visuales y plásticos discretos y ambiguos. Si, ocasionalmente, interviene la figuración con la fotografía y el vídeo, es porque éstos se consideran elementos reproducibles en lo que podemos tener como un intento de dar muerte -con el típico radicalismo de los conceptualistas- al aura del libro de bibliófilo (Walter Benjamin).

La síntesis expresiva en el decorado que busca Lobisch traduce otra idea del arte del concepto: la búsqueda de una esencia irreductible desde el punto de vista fenomenológico, la selección del medio libro como un vehículo mediante el cual el encuadernador entrega al bibliófilo una afirmación última sobre él. Cree Lobisch, con el minimalista Reinhardt, que la expresión que dota de autenticidad a una encuadernación como obra de arte proviene de una forma de absoluto coincidente con una suma reducción eidética: Lobisch la formula plásticamente con seriaciones sintéticas de geometrías del todo ajenas a los sistemas de información de libro.

La postergación del *object d'art* –rasgo típico del arte conceptual– halla su reflejo en la negación paralela de la encuadernación real, pues en esta perspectiva el libro no se percibe en términos visuales formalistas (Henry Focillon), sino que en él sólo cobra interés la reflexión sobre los procedimientos como se despliega en el tiempo y dentro de ellos cobra especial

¹¹ Pierre Lecuire, *Le livre réfléchi*, París, 1987, 40 ejemplares sobre papel Amati de Mexico. Con ilustraciones de Zao Wou.

¹² *Ibid.*

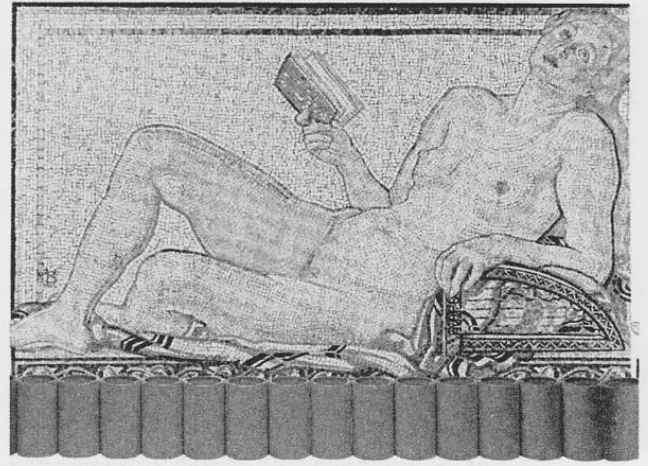
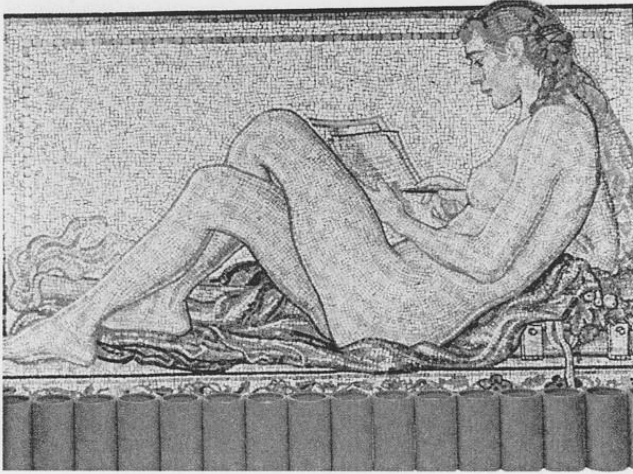
interés mostrar cómo se ha manufacturado, lo que lleva a la encuadernadora alemana a dejar a la vista en algunos de sus trabajos las estructuras de cosido recordando seguramente que el arquitecto Henry Van de Velde dejaba al descubierto (e incluso sobredimensionaba) las vigas de acero que sostenían las puertas y ventanas de sus edificios de la Escuela de Arte de Weimar (1904 y 1911). En ambos casos la finalidad es realzar las estructuras básicas y los materiales disponibles sin buscar una razón estética específica o un modelo reconocible culturalmente. Sin Evrad en Francia, Carmencho Arregui en Italia, en España las encuadernaciones “a la japonesa” de Eduardo Giménez Burgos, las de Marielle Zarraluqui (figura 14) y María Lucas con costuras vistas también han insistido en este imperio bárbaro, avasallador y plenamente significativo de la materia.

También es cierto que, como Lobisch sabe de la inconcreción comunicativa de la materia, necesitando, sin embargo, hacer llegar a los espectadores mensajes y exteriorizar sus intenciones, no ha tenido empacho en recurrir a un conjunto de medios de representación mimética de la realidad: han sido documentos, fotos (cubierta de *Hommage à Maledade*, 1991) (figura 15), fotomontajes (*Die Büchse des Pandorus*, 1994) (figuras 16 y 17), planos, mapas, partituras musicales, película (encuadernación para *August Fomm oder die Liebe zur Makulatur*, 1985) (figura 18), vídeo, el propio cuerpo de la artista (*body art*), todo medio exterior al libro susceptible de dejarle explicarse. No el propio lenguaje del libro encuadernado. Como otros artistas del concepto, Lobisch ha dejado numerosos testimonios escritos fuera y dentro de sus encuadernaciones.

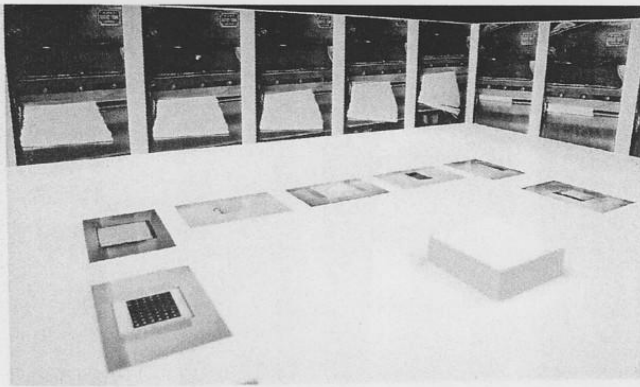
4. La técnica ligatoria de Mechthild Lobisch

“La técnica del encuadernador utiliza los “nervios”. Esta palabra debe tomarse en su sentido literal: la encuadernación es la culminación del sistema nervioso del libro” (Pierre Lecuire)

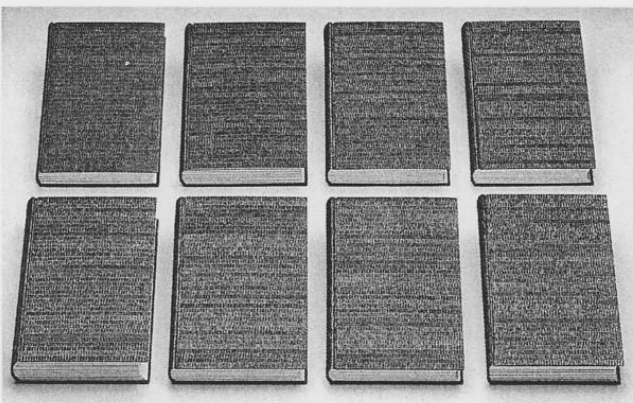
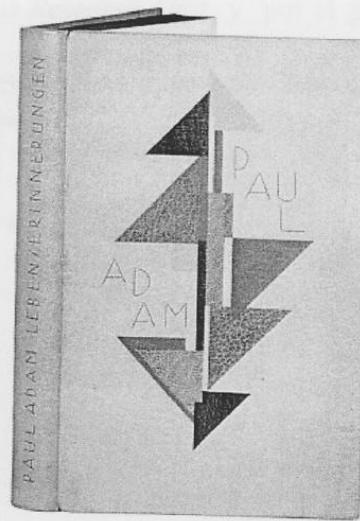
El papel que juega la técnica en la conformación de un arte conceptual del libro en las encuadernaciones de Mechthild Lobisch –la tercera pregunta que se hacía Micheline de Bellefroid– es crucial y merece análisis pormenorizado. La encuadernadora alemana ha adquirido una formación profesional muy completa. Empezó sus estudios siguiendo cursos de dibujo en la Casa Lenbach de Munich. En 1960 viajó a París, donde conoció la obra de los encuadernadores-decoradores de la *Société de la Reliure Original* que, fundada en 1945 por Paul Bonet, recogió el testigo de Pierre Legrain y los motivos del diseño *decó* omnipresentes en las encuadernaciones de Rose Adler tales como la reducción geométrica, la estructura escalonada, las formas zigzagueantes y los perfiles curvilíneos. Lobisch la llama “encuadernación de decoradores más preocupada por el refinamiento, el virtuosismo y el buen gusto que por la autenticidad artística”. Estudia en la Escuela Estienne con el dorador Raymond Mondange y el maquetista Jean Knoll. De vuelta a Alemania, entra en la Folkwangschule für Gestaltung, escuela de artes aplicadas de Essen, donde estudia a los encuadernadores alemanes de 1900-1933 (ama sobre todo los decorados protorracionales de Otto Dorfner sobre el *Fausto* de Goethe), se inicia en la teoría de las formas de Max Burcharz y sigue cursos de dibujo, papel y cuero con Frida Schoy y Günter Krickler. Tras diplomarse en Düsseldorf, se convierte en profesora de encuadernación en la Folkwangschule. Trabaja después en la Veste Coburg y participa en la restauración de libros dañados en las inundaciones de Florencia, adquiriendo así nuevas habilidades técnicas en conservación. Entre 1970 y 1971 se establece en Bruselas, donde trabaja en el taller de Micheline de Bellefroid y expone en la Bibliotheca Wittrockiana. Los profesores encuadernadores y diseñadores de la Escuela Superior de Artes Visuales de La Cambre le enseñan que la “encuadernación contemporánea ha de obtener sus propias formas de la técnica”. En estos dos años asimila el rigor formal y de acabado de Vladimir Tchékérroul (figura 5), las



16 y 17. Mechthild Lobisch. *Die Büchse des Pandorus*, 1994.



18. Mechthild Lobisch. Encuadernación para *August Fomm oder die Liebe zur Makulatur*, 1985.



3 + 1 Hermann Lenz - Autobiografische Romane

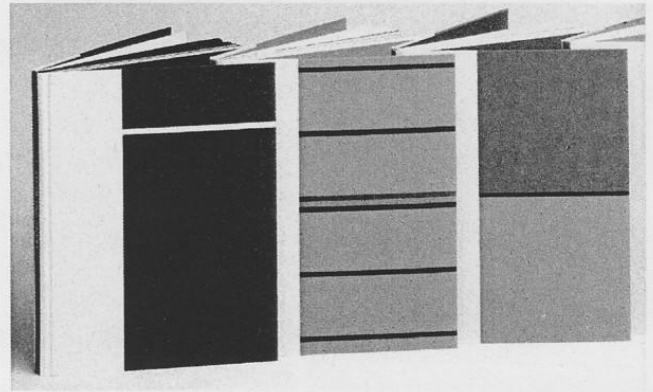
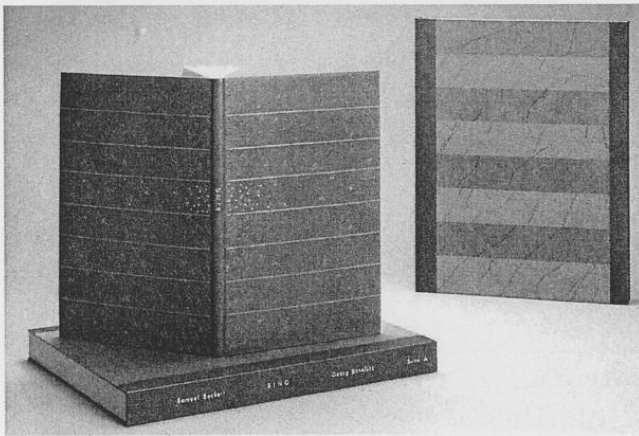
1	2	3	4	5	6	7	8
12	14	16	18	20	22	24	26
28	30	32	34	36	38	40	42
44	46	48	50	52	54	56	58
60	62	64	66	68	70	72	74
76	78	80	82	84	86	88	90
92	94	96	98	100	102	104	106
108	110	112	114	116	118	120	122
124	126	128	130	132	134	136	138
140	142	144	146	148	150	152	154
156	158	160	162	164	166	168	170
172	174	176	178	180	182	184	186
188	190	192	194	196	198	200	202
204	206	208	210	212	214	216	218
220	222	224	226	228	230	232	234
236	238	240	242	244	246	248	250
252	254	256	258	260	262	264	266
268	270	272	274	276	278	280	282
284	286	288	290	292	294	296	298
300	302	304	306	308	310	312	314
316	318	320	322	324	326	328	330
332	334	336	338	340	342	344	346
348	350	352	354	356	358	360	362
364	366	368	370	372	374	376	378
380	382	384	386	388	390	392	394
396	398	400	402	404	406	408	410
412	414	416	418	420	422	424	426
428	430	432	434	436	438	440	442
444	446	448	450	452	454	456	458
460	462	464	466	468	470	472	474
476	478	480	482	484	486	488	490
492	494	496	498	500	502	504	506
508	510	512	514	516	518	520	522
524	526	528	530	532	534	536	538
540	542	544	546	548	550	552	554
556	558	560	562	564	566	568	570
572	574	576	578	580	582	584	586
588	590	592	594	596	598	600	602
604	606	608	610	612	614	616	618
620	622	624	626	628	630	632	634
636	638	640	642	644	646	648	650
652	654	656	658	660	662	664	666
668	670	672	674	676	678	680	682
684	686	688	690	692	694	696	698
700	702	704	706	708	710	712	714
716	718	720	722	724	726	728	730
732	734	736	738	740	742	744	746
748	750	752	754	756	758	760	762
764	766	768	770	772	774	776	778
780	782	784	786	788	790	792	794
796	798	800	802	804	806	808	810
812	814	816	818	820	822	824	826
828	830	832	834	836	838	840	842
844	846	848	850	852	854	856	858
860	862	864	866	868	870	872	874
876	878	880	882	884	886	888	890
892	894	896	898	900	902	904	906
908	910	912	914	916	918	920	922
924	926	928	930	932	934	936	938
940	942	944	946	948	950	952	954
956	958	960	962	964	966	968	970
972	974	976	978	980	982	984	986
988	990	992	994	996	998	1000	1002

Papierbände (Braun) mit aufgezogenen Deckeln 80x100
+ May/20 1993
Lobisch

Langzeit der Farbteilung

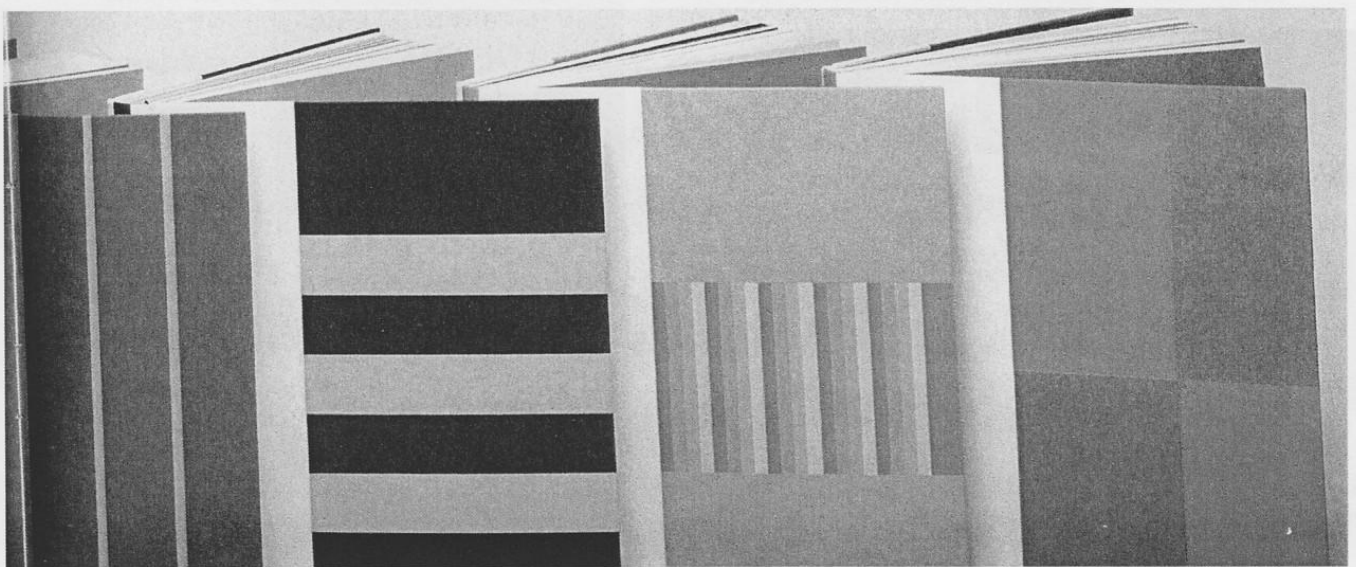
	1	2	3	4	5	6	7	8
1	28	14	12	10	8	6	4	2
2	64	14	12	10	8	6	4	118
3	52	14	12	10	8	6	4	102
4	42	14	12	10	8	6	4	86
5	34	14	12	10	8	6	4	70
6	28	14	12	10	8	6	4	54
7	24	14	12	10	8	6	4	38
8	20	14	12	10	8	6	4	22
	28	28	28	28	28	28	28	28

Foto superior derecha: (19). Encuadernación de Otto Pfaff, Paul Adam, *Lebenserinnerungen eines Kunstbuchbinders*, 1926. Sobre estas líneas, a la izquierda: (20). Mechthild Lobisch. Encuadernaciones para *Autobiografische Romane* de Hermann Lenz. A la derecha (21). Gráfico de Mechthild Lobisch con estudio del número de bandas que la encuadernadora necesita para cada color en su trabajo sobre *Autobiografische Romane* de Hermann Lenz.

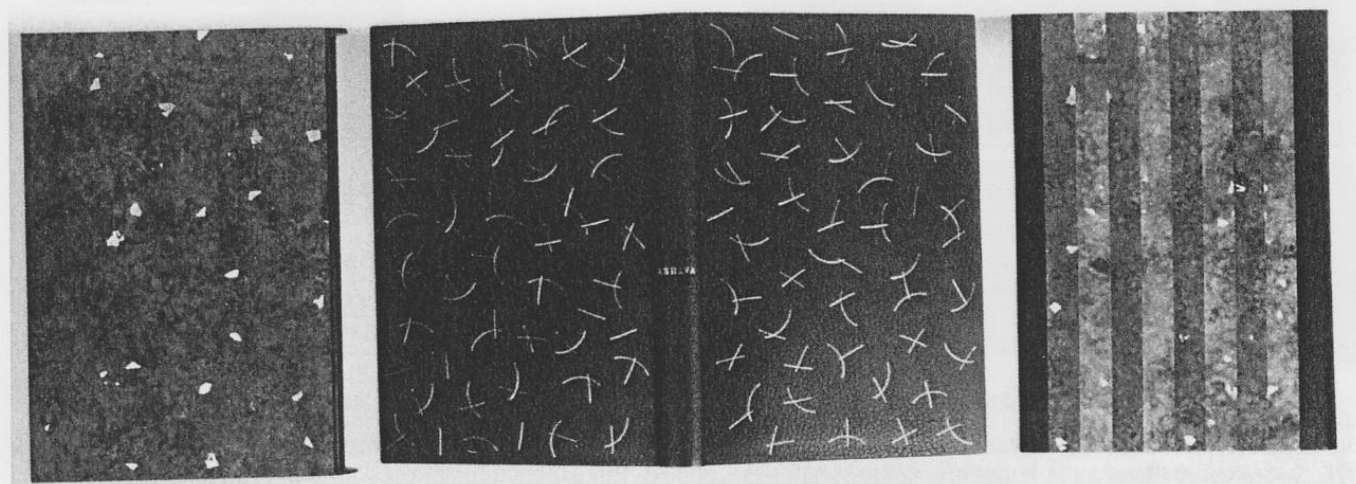


23.

22. Mechthild Lobisch. Encuadernación para *Bing* de Samuel Beckett ilustrado por Georg Baselitz, 1991.



23 y 24. Mechthild Lobisch. Encuadernaciones para la revista *Krater und Wolf*, 1991-1993. Encuadernaciones semibradel en pergamino cubierto por un *patchwork* de papel.



25. Mechthild Lobisch. Encuadernación para *Vathek* de William Beckford con aguafuertes de Gottfried Helnwein, 1998.

experimentaciones con papel *Kromekote* de Bellefroid, las posibilidades ornamentales que encierran los diseños abstractos de Jo Delahaut y Jacqueline Liekens y la técnica de las superficies de contornos ondulados de Liliane Gérard.

A esta dilatada formación -ha sido una formación permanente- ha acompañado el estudio de la historia de las técnicas de encuadernación. Los escritos de Bernard Middleton, Roger Powell, Jean Vezin, Denis Carvin, Janos Szirmai y demás historiadores contrarios al dominio exclusivo de la *Einbandkunst*, sus propias investigaciones, continuadas hoy por Nicholas Pickwoad, por el grupo de trabajo *Ligatus Research Unit* y por el grupo *Tomorrow Past's* sobre la aplicación de técnicas antiguas, usos funcionales de herramientas y de materiales tradicionales como el pergamino a las encuadernaciones de hoy han permitido a Lobisch sacar conclusiones fructíferas para sus trabajos. Ha observado el cuerpo de obra y las cualidades tectónicas y estructurales de las encuadernaciones de Paul Kersten, Otto Dorfner, de su discípula Else von Guaita, Otto Pfaff¹³ (figura 19), Wilhelm Nauhaus (1899-1979) (fig 36), Eva Aschoff (1900-1969), Kurt Londenberg (1914-1995)¹⁴ e Ignatz Wiemeler (1895-1952). Como este último, ha tomado como punto de referencia histórica la encuadernación medieval. Lobisch suscribe estas palabras de Ignatz Wiemeler:

“Deberemos esforzarnos continuamente por mejorar nuestra técnica. Habremos de concentrar todas nuestras energías para alcanzar siempre el mejor resultado final sin importarnos el tiempo y los materiales que necesitemos para alcanzar este objetivo. Si no queremos poner en peligro nuestra finalidad, habremos de desterrar de nuestra práctica todas las consideraciones al uso sobre el tiempo y la dificultad de trabajar los materiales”...“El artesano encuadernador sólo ha de buscar la perfección y es esto lo que le diferencia del artesano comercial, que desempeña su negocio con la vista puesta en la ganancia económica. Los dos nunca se encontrarán. Los monjes de antaño, libres de la necesidad de ganarse el

¹³ Autor de encuadernaciones constructivistas y que opuso artesanos-artistas a “artistas-decoradores”.

¹⁴ Sin una bibliofilia asentada, con escasos medios económicos, la encuadernación alemana subsiste en estos años gracias a los buenos ejecutantes que intervienen en todo el proceso de confección del libro. Seguramente esta concentración de tareas en una mano perjudicó la especialización, quizá también la calidad material del acabado, pero permitió equilibrar en el trabajo artesanal la concepción y ejecución y alentó el desarrollo evolutivo del trabajo del encuadernador. Por ello quizá los libros alemanes destacan por las cualidades tectónicas y estructurales del cuerpo del libro en detrimento quizá del diseño.

sustento material, ejecutaban su oficio animados solamente por la intención devota de crear obras perfectas para la mayor gloria del Todopoderoso. A ellos debemos el desarrollo de las encuadernaciones hechas a mano y que hoy las tengamos como obras de arte que han alcanzado el ápice de la buena práctica”.

Actualizando, como Wiemeler, estructuras ligatorias medievales, Lobisch ha obtenido “soluciones “abiertas” a problemas prácticos de hoy: estructuras visibles, mejoras funcionales utilizando el mínimo de adhesivos, materiales tradicionales cuyos colores han sido transformados mediante el teñido o la chifla. En la práctica de la Escuela de Diseño de Halle, la tradición medieval sustenta el *work in progress*.

Ha escrito Lobisch: “He estado entregada incondicionalmente a la confección de libros-objeto perfectos por su materialidad, pero he buscado, como Tchékérroul y Bellefroid, nuevas formas de expresión poética que abominen de cualquier alteración de su forma natural, que defiendan el respeto para con su forma física, que apoyen la plasticidad del cuerpo del libro gracias al redondeado del lomo, el adecuado grosor de las tapas, cejas y la calidad del acabado”. Corroborar: “No encuadernar literatura, como pretende un malentendido muy extendido, encuadernar libros”. Sus líneas de trabajo son éstas : “Práctica profesional fundada sobre las formas y técnicas tradicionales de la encuadernación alemana, francesa y belga modificadas por mis propias fórmulas. Experimentación de nuevas técnicas para abandonar las prácticas rutinarias y búsqueda de soluciones estéticas contemporáneas superando una concepción meramente decorativa. Trabajos conceptuales tales como libros-espacio, libros-cartel, dibujos, pinturas, *patchwork* de papel, manuscritos”¹⁵.

Los libros conceptuales de Lobisch afirman una materialidad sustentada en los principios inmanentes de la encuadernación. Escribe Lecuire: “La tensión suprema de la encuadernación residen en el lomo. Las tapas solo están para tranquilizar, para hacer descansar a la

¹⁵ Philipp Ward, *Contemporary Designer Bookbinders. An Illustrated Directory*, Cambridge, The Oleander Press, 1955, págs 112-113.

encuadernación de su tensión dorsal. Cargar excesivamente estas tapas disimula esta verdad”¹⁶. Los dos ejes del volumen –el vertical y estático lomo, y el eje horizontal dinámico que posibilita la fácil apertura– determinan la naturaleza y la cualidad en la elección, fabricación o transformación de los materiales. Éstos han sido, en los talleres de Burg Giebichenstein, el cuero, el pergamino y el papel, sobre los que se aplican marcas con hierros y películas de colores. Estas marcas desempeñan la función de signo gráfico y nivel adicional de espacio como traza de la cultura sobre la materia y como metamorfosis patética de una mera apariencia formal. Lobisch modifica el cuero y el pergamino para homogeneizarlos suprimiendo las jerarquías entre materias nobles y secundarias. Los papeles que revisten las tapas o conforman guardas –con dibujos esbozados con trazos de escritura o con líneas que son las mismas que vemos en los buriles del suizo Peter Stein– se igualan entre sí o con el cuero utilizando la técnica del “borde a borde”. La distinción entre cuero y papel se diluye¹⁷. La importancia decorativa del papel, bien como guarda, bien como elemento principal de recubrimiento en las medias encuadernaciones, ha asumido como propios los usos que Micheline de Bellefroid hizo del *Kromekote* decorado con pinturas líquidas que tanta aceptación ha tenido después.

En trabajos más recientes, el ordenador, con el que la encuadernadora alemana, siguiendo a Bellefroid, ha conseguido matizadas impresiones de los colores, y la tipografía, ha facilitado la precisión del concepto, la clarificación de su lenguaje visual. El formato, el grosor del libro, el color y la calidad de los papeles de guardas, estuches y camisas, las tintas de impresión, las ilustraciones conforman un cohesionado sistema de imbricaciones.

¹⁶ Pierre Lecuire, París, 1984-1986, *Deutsche Übertragung*, sihe 5. 59.

¹⁷ Mechthild Lobisch, *Von Taschenbuch bis Raumbach*, Munich, 1996.

5. El arte gestual del libro

Este proyecto tan coherente ha sido posible gracias a la puesta en práctica de un método de trabajo derivado de la aplicación del *arte gestual*. El encuadernador repite un mismo movimiento con la mano o con el brazo, según el formato del libro, se concentra en este movimiento, en el trazado que hace con su lápiz, en el movimiento de la mano cuando mueve el pincel y al mismo tiempo está muy atento a todo cuanto sucede dentro de sí, en su conciencia, durante el tiempo que dura su trabajo: la autorreflexión típica del arte conceptual (Joseph Beuys).

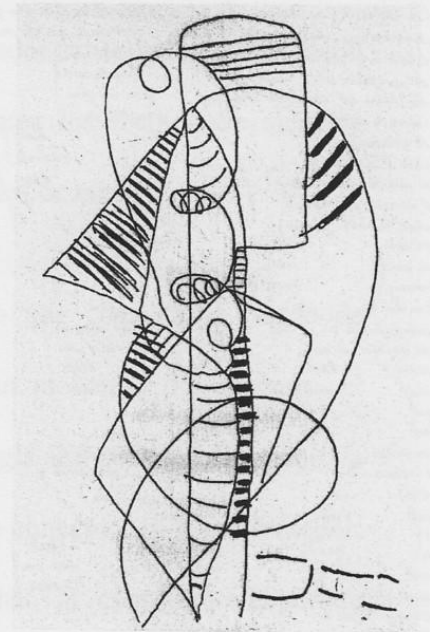
Como sucedía también durante la manufactura de los trabajos que Vladimir Tchékéroul llamó *encuadernaciones zen*, “no se persigue la realización de una hazaña exterior, sino la actualización de una secuencia de operaciones concretas, de movimientos precisos, pautados y justos, cada uno de los cuales tiene un valor intrínseco de ejercicio espiritual, concentración, meticulosidad, paciencia, perseverancia y amor. Todas estas operaciones conducen a un gran todo”¹⁸.

Es también una reinterpretación del curso de propedéutica formulado por el pintor y diseñador Johannes Itten (1888-1967), una de las invenciones más originales de la pedagogía de la Bauhaus fundada sobre experiencias de la escuela de Hölzel en Stuttgart. Itten empezaba su *curso preliminar* de pintura en la Bauhaus de Weimar con ejercicios de concentración en posición de reposo. Seguían prácticas de dibujo realizadas de pie donde el alumno concentraba todas sus energías en el trazado de círculos o en la delineación de rectas paralelas hasta que encontraba su ritmo corporal, según místicas extremorientales. El alumno entraba en un estadio de impregnación espiritual (“búsqueda del ser” según Gropius), condición necesaria previa a la ejecución de la representación gráfica, que era también un acto de concentración. Después de estos ejercicios de concentración, empezaban ejercicios de sensibilización muy simples con el ojo (Itten utilizaba sus escalas de gris) y con la mano (tablas

¹⁸ Vladimir Tchékéroul, « La reliure Zen », *Art et métiers du livre*, 1986.



26. Pierre y Mila Lecuire, 1972.



CLEF

ARCHITECTE

POÈTE EN DÉDALE

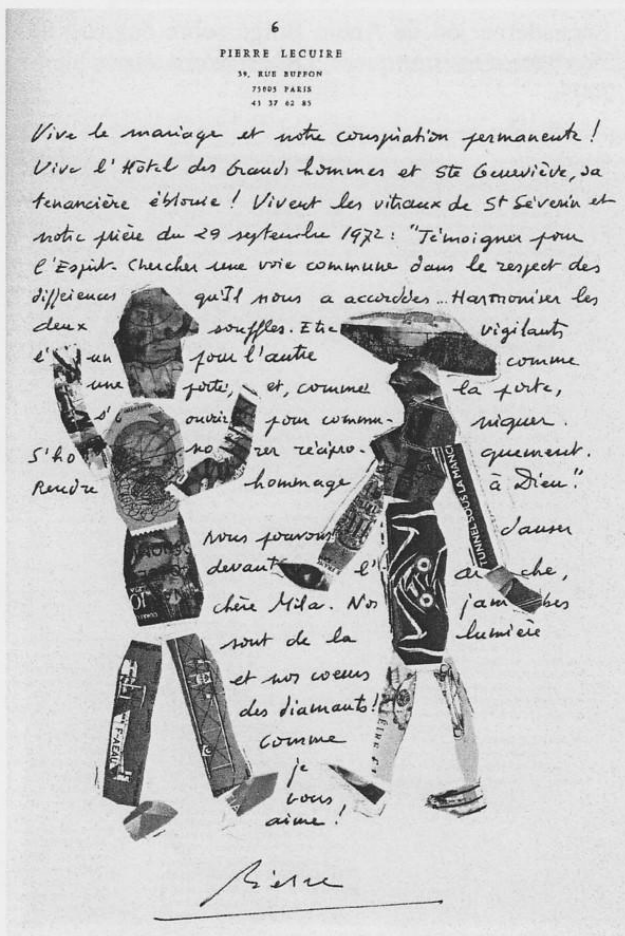
PEINTRE EN DÉDALE

TRACE

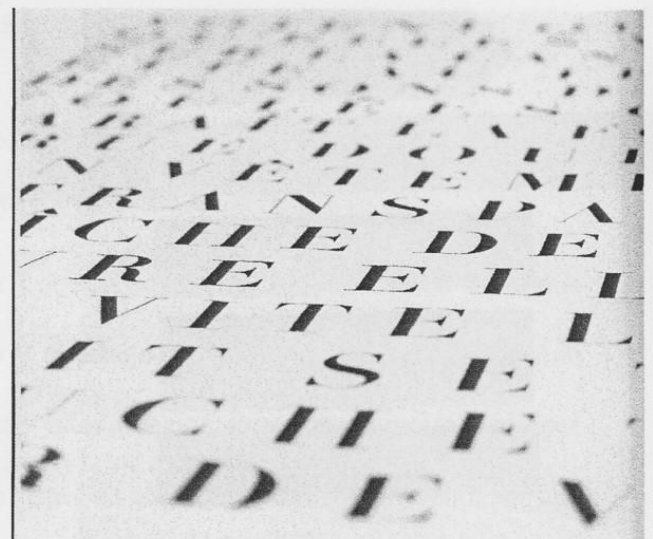
CAPITALE

A TRAVERS LES MURS

27. Pierre Lecuire, *Dédale*, 1960. Aguafuerte de Lansky.



28. Pierre Lecuire, *Carta a Mila*.



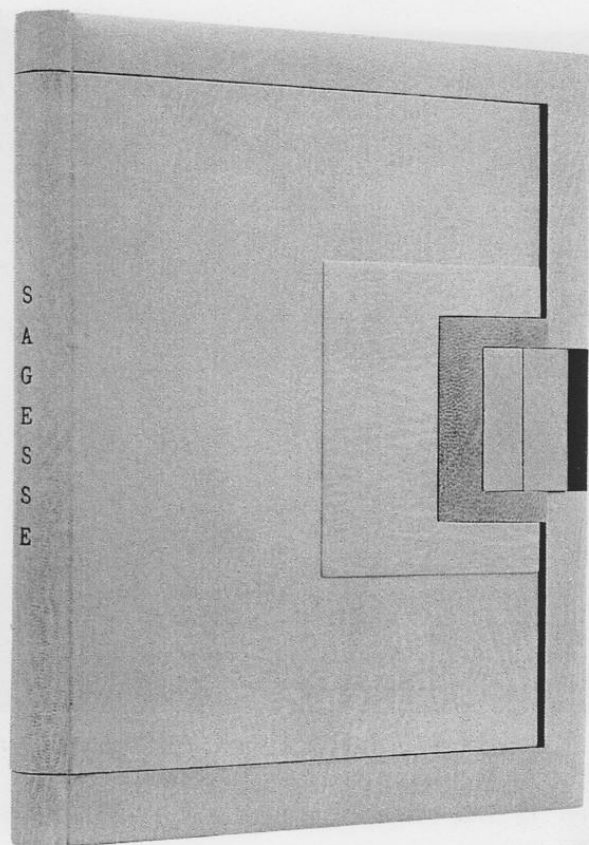
29. Pierre Lecuire. Vista en oblicuo de una página del poema la *Femme est*, 1969.

Ce n'est pas encore le rivage cette manière de feindre, boueuse à
davantage, tête d'un lit
l'air à l'avance d'est.
et nullement d'immortalité,
La terre et ses demi indices,
images et par
le miracle, le
eau d'ornement,
et son bas accès, au
d'images, comme une
chat, expulse dans
fèvres
se sur.
candeur.
boudes bas
campagne si l'
de poésie et sa
secré
s'a
que
hor
ménage,
l'abîme exige
E'a
qu'
s'
du
-ent
que c'est
Explo
blan
coo
con
de l'ante
blanche l'attaché
ont montées et comm
et le son, entre les
Le jeu tira à bras sa tête.
puis jusqu'à son capture
peindre à la vive aventure des
l'image naît et la lumière, enfin
blanchies de sonna.

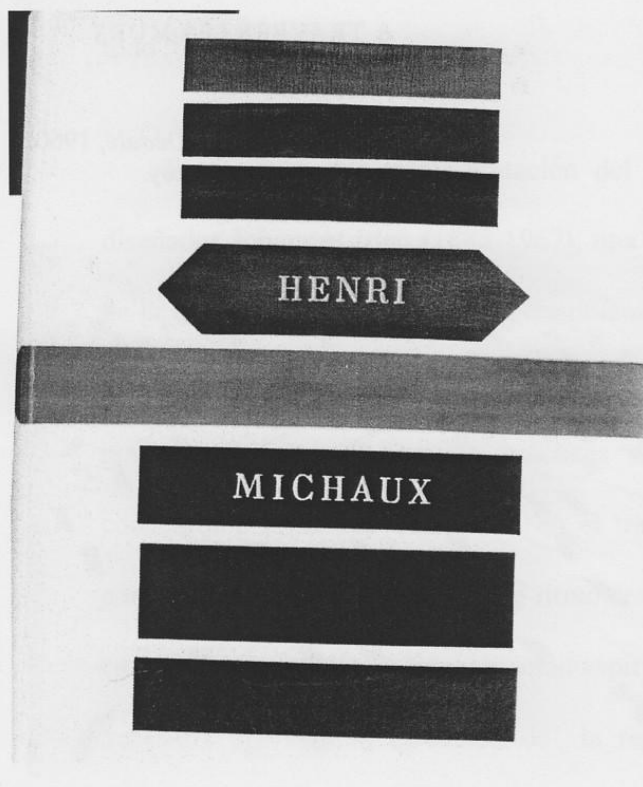
mine qu'au moins submerge de co
de hautes Boige
Nourrie
observe
par les yeux
ocaille la
ciel
d'adorés,
lieu
ce
sout.
L'air qui
ancienne bien
t'ant,
ne
né
tro.
songe un jeu, la
my
Leo
inventé
violentes
de mille
maux
penché
que laisse
sation se cette
s'attache
les bruis.
neton. Tout
déplicé, il me
l'cube...
gouverner
sans bruit
de l'oreille
à faire a
les sons.
sur
des choses
pour dormir, érigement des
sauts, impétions de po.
Il rejete les cêtres, puis
les diamants... C'est
avec une manière de
spirituelle, dans

verbe qu'exp
charric e
mais l'a
de syllab
sur les tact
où tout les germe
ebe, et de deux fi
à la manière
vers ses
Cervien
sève
tati
sa
le
alt're la
ves rest
naux,
plaire,
Nécessaire
tro dont le
maintenant
l'ombre e
sauté des
ques heures e
de droite, celle b
jour est une
la vie la
No vis
ses so
Une
labe
le cas,
sonne avec
dynasties poliss, les
ainsi, au de ses étre
marie, pour l'histoire d
avec génieusement red à
l'écrit l'écrite de

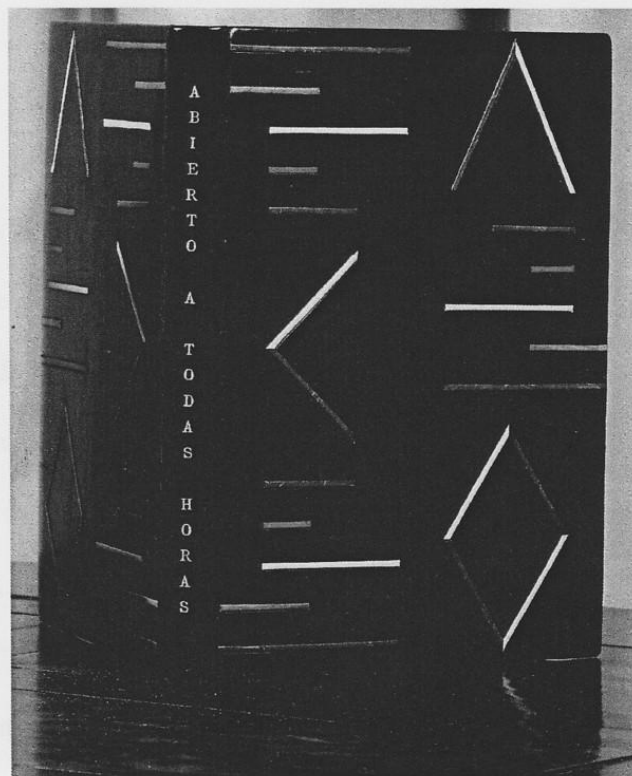
30. Pierre Lecuire. Poema central de Règnes manuscrito por el autor.



31. Encuadernación de Annie Boige sobre Sagesse de Paul Verlaine. Oasis turquesa. Decoración a varios niveles, 2005.



32. Encuadernación de Annie Boige. Veau blanco con decoración de etiquetas pintadas, 2004.



33. Encuadernación de Ana Ruiz-Larrea.

de tacto de Itten). Seguían ejercicios de contraste¹⁹. El encuadernador conceptual los interioriza repitiéndolos muchas veces hasta conseguir volver transparentes los medios de creación gráfica: el punto y la línea, la superficie, las estructuras, las relaciones de tamaño...

Una vez terminada, la encuadernación es un documento que constata el estado de reflexión de su autor cuando la fabricaba. Por ello si en algún momento del proceso el ejecutante había hecho los gestos de forma mecánica y la energía le había abandonado, la encuadernación corría el riesgo de perder su autenticidad como concepto. El encuadernador, que observa cierta actitud quietista en estos pasos, no ha de relajar la concentración porque ésta favorece el libre discurrir en su mente de las necesarias reflexiones místicas y porque en esos instantes las divagaciones le enseñan cosas nuevas sobre lo que hace y también sobre sí mismo, acerca de su manera de ser. Es una especie de procedimiento meditativo que, en el plano artístico, le permite desarrollar ideas, conceptos y proyectos de investigación. En la encuadernación conceptual importan más estos procesos formativos y de constitución (*process art*) que la obra material acabada. Es una estética procesual donde el objeto, convertido en secuela anecdótica, nunca debe traicionar, por su aspecto exterior, lo que ha emanado del interior.

6. Las encuadernaciones de Mechthild Lobisch

“El encuadernador liga todos los elementos del libro, no solo los físicos, sino también los inmateriales, no solamente el cuerpo, sino además el alma del libro. Su trabajo debe ser la culminación de todas las fuerzas, tensiones, gracias y desgracias que acaecen y desembocan en el libro” (Pierre Lecuire)

En las encuadernaciones terminadas por Lobisch entre los años 1980 y 1990, donde busca formas propias fundadas en el grafismo y el dibujo, hallamos múltiples ejemplos de reducción ornamental. De técnica muy depurada, estos trabajos armonizan tapas, contratapas “borde a borde”, camisas y estuches. Bandas de papel de tonos cromáticos muy matizados se reparten siguiendo una lógica combinatoria numérica determinada por el concepto; el color se modifica imperceptiblemente de un volumen a otro. La delicada levedad y sutil transición de

¹⁹ Johannes Itten, *Werke und Schriften*, Zurich, Ovel Füssli, 1972.

los tonos alimentan en el receptor una sinfonía de sensaciones vaporosas, incorpóreas, casi imperceptible que aluden a la postre a un patetismo nada evidente. Todo desemboca, recordando a Aby Warburg, en la celebración de una belleza a medio camino entre la racionalidad y los temores primigenios (figuras 25 y 41).

Lobisch es autora de muchas encuadernaciones en vitela o pergamino donde juega con los efectos sutiles que produce su cualidad translúcida y se sirve de ellos para organizar apariencias de formas y relieves. Son intervenciones mínimas más que minimalistas, disueltas en la retina, ascéticas, de delicada corrección, desarrolladas con técnicas antiguas modernizadas tras haber dedicado muchas horas a la restauración de encuadernaciones, en especial a las de pergamino. Para esta empresa ella misma ha elegido los textos. Las encuadernaciones sobre las novelas de Hermann Lenz (Stuttgart, 1913-1998), que Lobisch conoció gracias al bibliófilo bávaro Wolfgang Jüngling, dan forma visual a fenómenos matemáticos y físicos utilizando un método dialéctico destinado a decir con el poder y lenguaje del demiurgo cosas espirituales sobre lo que ha de suceder: “que se haga la luz”, “que la forma sea”, “que nazca la sombra”. Evita despiadadamente cualquier asociación de orden simbólico o literario. Todos los componentes y matices del color no sobrepasan el tenue campo de la línea, de su sutil superficie y angosto espacio. Consideradas en su conjunto (pues forman un conjunto), estas encuadernaciones que cubren las *Geschichten (Historias)* de Hermann Lenz han nacido de un modo de pensamiento artístico homogéneo, de algo que podríamos llamar *actitud*. Veamos la foto de seis de estas encuadernaciones (figura 50): están cubiertas con marroquines de diferentes colores sobre los cuales hallamos dispersos, de manera aparentemente aleatoria, líneas aisladas que se cruzan o líneas brutas coloreadas: “economía de medios, expresión de ingenuidad refinada, de ciencia oculta, vacío pleno, música obligada, se impone la globalidad del trabajo” (Pierre Lecuire) (figura 39). Las líneas y colores, que vienen de los buriles del artista suizo Peter Stein (1922), han de leerse como aprehensión del mundo real, un arte alejado del racionalismo pero que trata sin embargo de dar forma visual a fenómenos matemáticos y físicos.

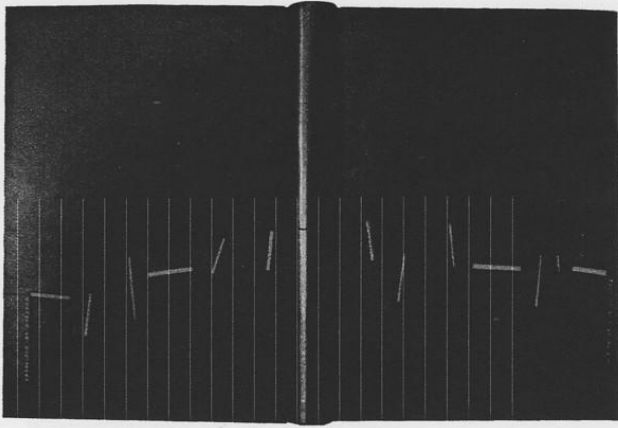
En una encuadernación del año 1975, esta vez sobre textos de Hermann Lenz, *Autobiografische Romane* (figura 20), enfrentada a la tarea de encuadernar las ocho novelas autobiográficas de este escritor, Lobisch adoptó como concepto base de su trabajo la modificación paulatina de los tonos de un color de una manera apenas perceptible de un volumen a otro. Lobisch eligió un mismo papel de base de color gris oscuro: de libro a libro lo degrada escalonadamente para conseguir una armónica sucesión calculadamente decreciente que, sin sobresaltos ni asperezas, guía a la vista del espectador por la armónica senda que naciendo del tono más oscuro desemboca en el más claro: “que se haga la luz”. La encuadernadora explica su trabajo en un gráfico (figura 21): todos los volúmenes tienen el mismo número de bandas horizontales, pero, a medida que progresamos de un volumen a otro, cada nuevo libro recibe menos bandas de su propio color (cifra roja) y más bandas del de sus predecesores. La fila de cifras de la izquierda indica el número de bandas que la encuadernadora necesita para cada color. La progresión es evidente si comparamos el volumen 1ª con el 8ª (el primero solo tiene bandas de su propio color mientras que el volumen 8ª tiene muy pocas de su propio color y muchas de los otros) pero no lo es tanto si comparamos el volumen 1º con el 2ª o el 2ª con el 3ª. Como el autor no cumplió su promesa de que el volumen 8º de su *Autobiografische* fuera el último y escribió otro volumen cuatro años después, este volumen nono no tiene color propio sino que ha sido decorado con bandas cuyos colores han sido tomados de todos los volúmenes anteriores.

En 1991 Lobisch encuadernó un poema de Samuel Beckett titulado *Bing* publicado por Michael Werner y que estaba ilustrado por veinticuatro grabados de Georg Baselitz. Para esta obra la artista del concepto realizó tres encuadernaciones (figura 22). Dos de ellas, en marroquín, que son “gemelas”, inducen a Lobisch a concebir la decoración de una tercera, el ejemplar que donó a la Biblioteca Nacional de Francia, en marroquín blanco, sin duda el más escueto de todos, también el más conceptual en el sentido que hemos explicado y el más infinitamente poético y secreto.

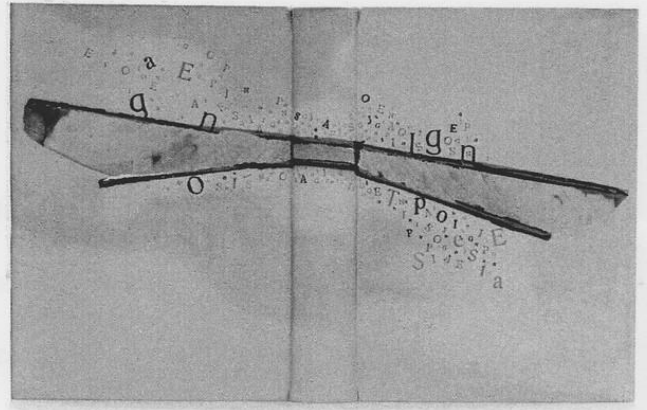
Entre 1991 y 1993 Lobisch termina siete encuadernaciones de medio pergamino para la revista alemana de arte *Krater und Wolf* (*El cráter y la nube*): es una serie con decoraciones contrapunteadas que aluden a las obras de los artistas que exponen en la galería de Michael Werner (Colonia, 1982-1999) (figuras 23 y 24).

En la encuadernación de un volumen cubierto con marroquín rojo-pardo (1998) que cubre el *Vathek*, de William Beckford (figura 25), sexta publicación de la Bear Press, con aguafuertes de Gottfried Heinwein, Lobisch usa un motivo que le es muy querido y que nunca la ha abandonado: las líneas cruzadas. Imbricando rectas y curvas, respectivamente de oro y paladio, obtiene un sobrio efecto plástico corroborado por los papeles de guardas, la camisa y el estuche donde alternan bandas rojo-pardas y el violetas oscuro realizadas por extremidades de hojas de oro y paladio.

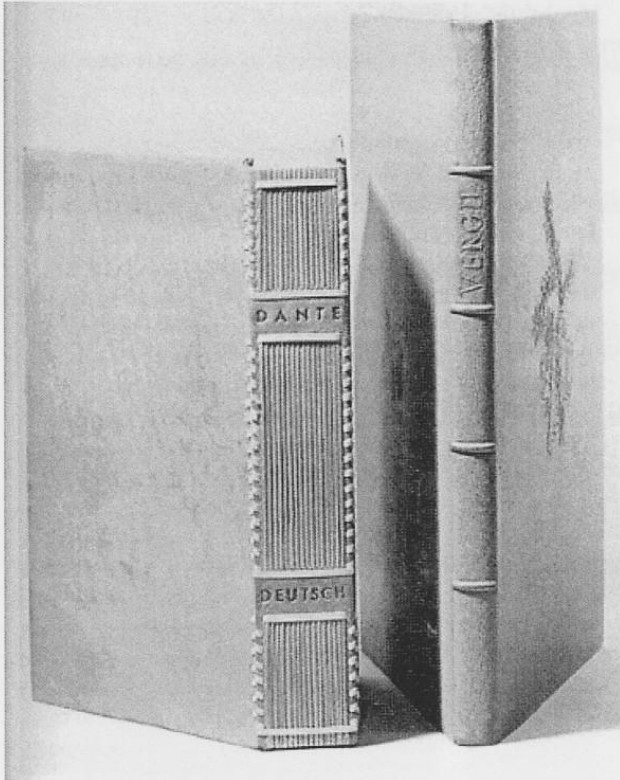
Las encuadernaciones de Lobisch para los libros del poeta francés Pierre Lecuire (figura 26 a 29), a quien conoció en 1978 y con quien le une una afinidad espiritual más que estética, testimonian su admiración por sus textos, pues en ellos “se manifiesta –escribe la encuadernadora– un hálito espiritual del ser humano...expuesto a la mano del tiempo...y que, sin embargo, se parece al ave Fénix”. En 1984 Lecuire describió las encuadernaciones de Lobisch como “poemas sobre poemas”. La primera serie de encuadernaciones de Lobisch sobre un texto del poeta visual francés data de 1986, *Dédale*, donde ilustra aguafuertes de Lansky (figura 51): sobre el marroquín blanco vemos dieciséis líneas blancas ligeramente curvadas que se cruzan. Hay una sutil variación de colores claros, una correspondencia entre los grabados y las blancas formas lineales (figura 38). Escribe sobre este trabajo Lecuire a Lobisch: “He sido sensible a la discreción de su intervención que no aporta el peso de una forma, pero que, sutilmente, ha introducido su luz en la luz propia que emana del libro. Es usted quien ha inventado este color rubio que baña la obra encuadernada refinando el color original con el chiflado de la piel de carnero de la cubierta, deslizándolo en los papeles de guarda, como un recuerdo del día feliz que es, en efecto, la atmósfera de los poemas. Me gustan mucho



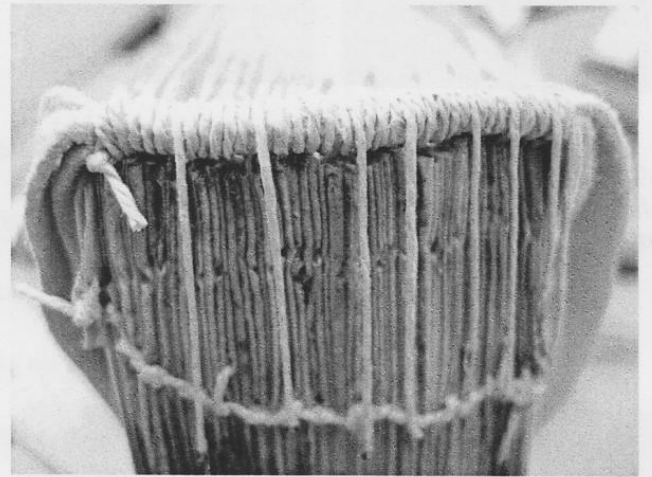
34. Encuadernación de Guadalupe Roldán.



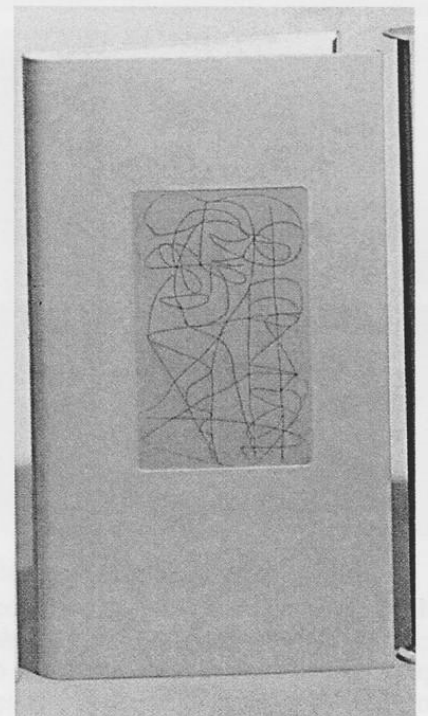
35. Encuadernación de Juan Antonio Fernández Argenta.



36. Encuadernación de Willhelm Nauhaus, *Dante in deutscher Übersetzung*, 1931.



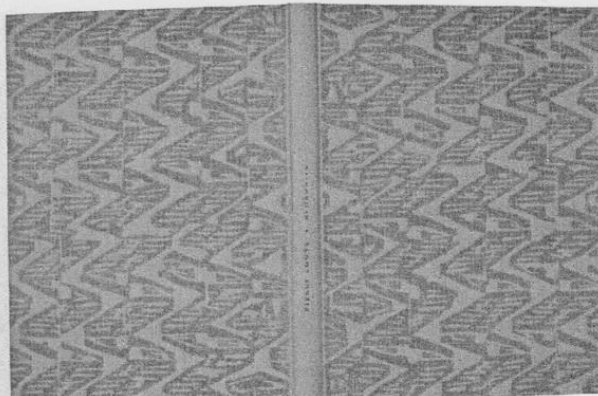
37. Encuadernación de María Lucas Gómez-Morán. Cords vistos.



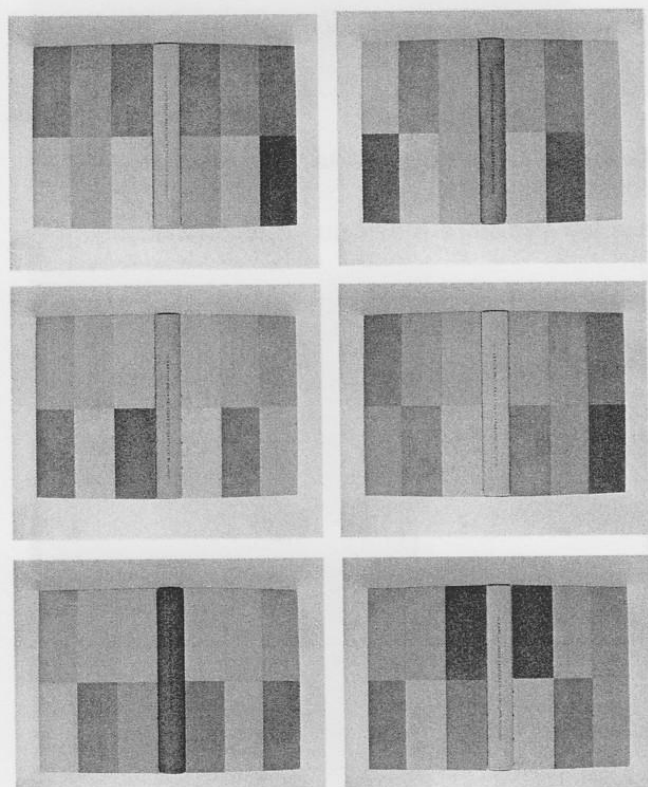
38. Mechthild Lobisch. Encuadernación sobre *Dédale*, libro de Pierre Lecuire, 1986.



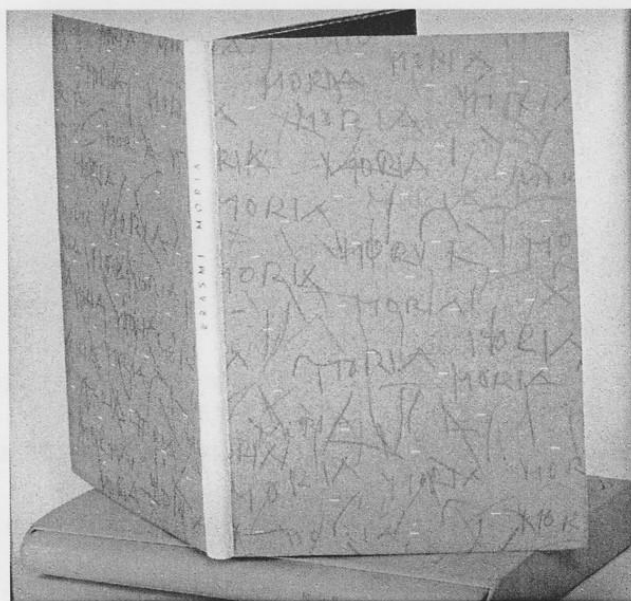
39. Mechthild Lobisch. Encuadernaciones sobre *Geschichten* de Hermann Lenz, 1980. Degradación de colores.



40. Mechthild Lobisch. Encuadernación encartonada sobre *Aphrodite* de Pierre Louÿs.



41. Trabajo colectivo dirigido por Mechthild Lobisch. *Il cantico delle creature di Francesco di Asissi*. Concepto para encuadernaciones encartonadas de técnica experimental. La repartición de los colores ha sido definida por un sistema aritmético. 2002.



42. Mechthild Lobisch. *Moria Encomium Erasmi Roterdami Declamatio*, 1986.

también las marcas entrecruzadas que señalan al arquitecto y que tanto se parecen a los signos que vemos sobre sillares de catedrales, marcas de cinceladores de piedra, de gremios de obreros que indican el nivel del trabajo... Todo esto es completamente real y se apoya en la verdad interna que encierra el libro. Pocos encuadernadores contemporáneos manifiestan tanta humildad y puedo decir de esta virtud que aquí convive con una inteligencia intuitiva sobre la materia del libro. Añado que también he admirado la calidad técnica de su trabajo y he podido apreciar el camino que usted ha recorrido desde que nos conocimos en Munich en el año 1978”²⁰.

En todos estos trabajos Lobisch ha buscado la autenticidad artística antes que el refinamiento. No ha pretendido ser una encuadernadora de arte, sino, según los casos, cultivar el arte de la encuadernación o ser una artesana-artista. Considera su intervención una superposición sobre algo a lo que, en principio, no hay nada que añadir y que tiene como objetivo proteger y quizá sublimar el libro: considera la encuadernación *arte aplicada* antes que arte decorativa. La artista conceptual alemana siempre ha tenido en cuenta que interviene sobre un volumen cuya forma y peso han sido previamente determinados por otros actores (el tipógrafo, el editor, el ilustrador) y que esta actuación suya se encuentra limitada por dichas características. Por ello, para evitar “matar al libro” y no caer en el esteticismo, reniega del intento de ser artista (*book artist*, en el sentido de Philip Smith). Quiere ser considerada *artesana* porque conoce las materias del libro, su naturaleza y resistencias, y porque se somete a ellas, y *encuadernadora de libros* porque desarrolla su artesanía observando una sumisión absoluta al imperio de la palabra escrita. Por ello, antes de tomar cualquier decisión sobre el ornato exterior, lo lee, lo relee, fija su contenido en la memoria, medita sobre él, lo penetra, digiere, asimila y sintetiza. Da comienzo después un proceso de desaparición del yo, de postergación de la identidad y disolución de los contenidos literales que desemboca en una acción discreta, en un ornamento esencial concretado a menudo en líneas brutas negras sobre marroquín blanco, líneas blancas, grises, amarillas, punteados de plata sobre marroquín

²⁰ Carta de 27 de mayo de 1986

gris-rosa, pequeños filetes blancos, papeles de tonos oscuros en las contratapas, guardas, en la camisa y en el estuche.

7. Conclusión: las consecuencias de la diatriba

La diatriba de Mechthild Lobisch contra los artistas-decoradores de libros y su defensa de los artesanos-artistas (según la distinción establecida por Otto Pfaff²¹) que trabajan utilizando un método conceptual abrió en su día un debate que aún está lejos de haber sido resuelto. El ensayo audio-visual del Congreso de Brighton, que en 1985 levantó las ampollas de la bibliofilia más convencional, puso sobre el tapete la necesidad de recuperar el rigor en el aprendizaje artesanal de la encuadernación y enfatizó los conocimientos fundados en la técnica secular del oficio como medio para oponerse al diletantismo y falsa modernidad de los encuadernadores y decoradores que entre los años 1950 y 1970 habían subido a los altares de la excelencia de la mano de la Société de la Reliure Originale (estamos hablando de Cretté, Bonfils, Creuzevault, Martin y otros). Siguiendo el programa de Otto Dorfner, que en 1919 dirigió en Weimar el taller de encuadernación de la Bauhaus, Lobisch abogó por el aprendizaje del dibujo artesanal, la composición, la teoría y práctica de la ornamentación, por la realización de proyectos de encuadernaciones y ejercicios de escritura.

Esta propuesta no separaba maestros de la forma de maestros artesanos, sino que relacionaba las labores de ambos en el punto esencial del ornamento, y quizá por ello, por su naturaleza aglutinante de contrarios y por ser del todo coherente con la historia del oficio, ha hallado eco en el trabajo de muchos encuadernadores contemporáneos, tanto en España como

²¹ Otto Pfaff (1896-1983) fue un encuadernador alemán y profesor de encuadernación en la escuela Burg Giebichenstein, academia de arte y diseño de Halle. Fue alumno de Paul Kersten en Berlín y empezó trabajando como encuadernador en el departamento de encuadernación manual de una editorial industrial de Leipzig. Muy influido por Walter Tiemann y su idea de la encuadernación moderna y por los principios del arquitecto Wilhelm Nauhaus, durante la etapa en la que enseñó en Burg Giebichenstein realizó encuadernaciones constructivistas muy simplificadas y escribió varios ensayos teóricos. En los años 1920 fue consciente de que sólo podría alcanzar sus objetivos con la ayuda de "artesanos-artistas" cuyas competencias opuso a las de los "artistas-decoradores", lo que en el plano pedagógico se tradujo en la formación de un grupo de encuadernadores más atentos a la calidad artesanal de su trabajo que a la realización de encuadernaciones lujosas

fuera de ella, y quizá por ello también hoy podemos decir que ha surgido una nueva generación de artistas del libro que en los últimos años ha armonizado la exigencia técnica en la construcción del libro con un ornamento discreto y coherente absolutamente con él. Daremos algunos ejemplos.

La encuadernadora francesa Annie Boige es autora de decorados muy depurados que “rozan el minimalismo pero no lo abrazan”²². Sus pieles oasis, de tintes tenues, sutiles y delicados (beige, beige rosados, turquesas), son el resultado de las operaciones del pulido (con piedra de ágata) y frotamiento: el objetivo es transfigurar el soporte haciéndolo translúcido, liberarlo de su materialidad haciéndolo fino, lábil, frágil y delicado. Sobre obras de Henry Michaux, Paul Valéry y Francis Ponge la sobriedad y discreción del decorado beige o marfil roza el puritanismo, cuando no el jansenismo. El decorado no ocupa todo el espacio que ofrece el lomo más las dos cubiertas. Ocurre más bien lo contrario: Boige escoge la piel de recubrimiento en función del decorado, entiende esta piel como fondo de este decorado y desea que le proporcione la atmósfera espiritual que requiere. Piel de recubrimiento y fondo, esenciales, nunca ahogan la escueta decoración: la realzan, la elevan, la potencian, la hacen respirar. Ha escrito: “Intento enviar un solo mensaje, el más fuerte posible, en el silencio de las pieles”. Boige practica un estilo exigente y abstracto basado en modelos pictóricos, concretamente en los colores de los cuadros de la madre de la encuadernadora²³. Ha dicho Annie Boige: “Para mí una encuadernación minimalista es una encuadernación cuyo decorado y ejecución son muy simples y que además puede adaptarse a cualquier libro. En ella no hay ningún mensaje. La realización puede ser perfecta, pero esto no cambia nada la definición. En la palabra minimalismo está presente la idea de *minimum* de trabajo que no se corresponde con lo que yo hago. Algunas de mis encuadernaciones parecen muy simples, pero en realidad son de ejecución muy compleja y han requerido muchas horas de trabajo”²⁴. En otras no hay

²² Carta de Annie Boige al autor.

²³ La madre de Annie Boige firmaba sus cuadros con el nombre de JAB.

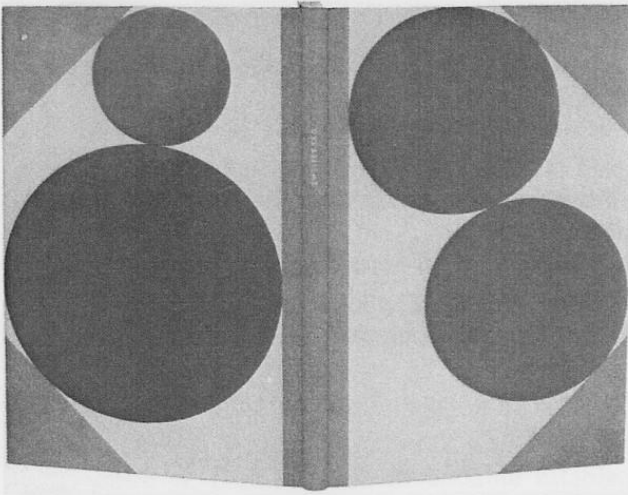
²⁴ *Ibid.*

decorado: sólo cuenta el objeto, su estructura, contorno y perfil armonioso, la pátina de la piel, todo lo que convierte al libro en objeto bello. El mensaje está en la forma (figuras 30 y 31).

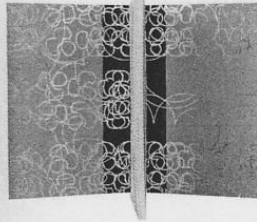
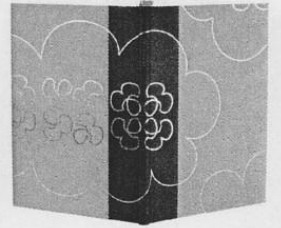
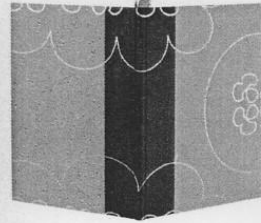
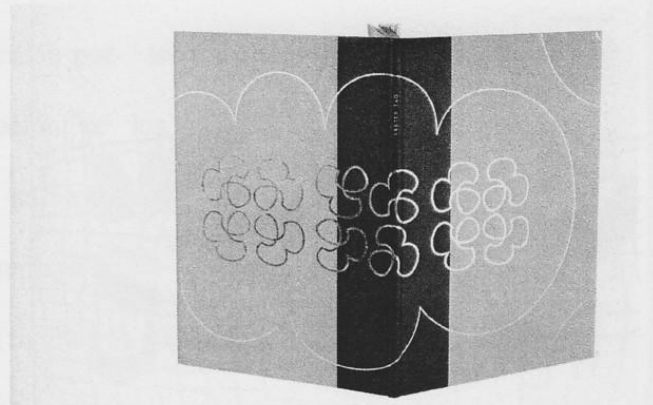
Una encuadernadora española, Ana Ruiz-Larrea Cangas, asimila hacia 1981 la exigencia de la técnica típica de La Cambre y enlaza con sus decorados minimalistas (figura 32). En Bruselas aprendió de Christine Léonard (hasta 1986) la arquitectura del libro y de Micheline de Bellefroid, entre 1983-1986, el rigor en la construcción, lo que le permitió aplicar en España, donde fundó una Escuela que ha ganado merecidos adeptos, un coherente método basado en la progresión pedagógica, la claridad en el diseño, el proyecto previo, las notas escritas y la prueba del ensayo, error y superación. Larrea ha coronado decorados racionalistas de formas puras o depuradas, algunos con relieves (François Brindeau), y ornamentos abstractos. El entronamiento en sus ejecuciones de la tectónica del libro apoyada en la tradición artesanal ha dejado huellas en los encuadernadores Andrés Pérez-Sierra, Dolores Baldó Suárez, Isabel García de la Rasilla, Inmaculada Gazapo, Margarita del Portillo (Grupo Cinco+) y Marielle Zarraluqui (figura 14).

La propuesta de Lobisch ha hallado también eco en España en la encuadernadora Guadalupe Roldán: diseños sencillos pero imponentes, impolutos en su presentación nítida de áreas “borde a borde” o en relieve, de colores lisos, negros, marrones, en pieles puras, sin teñir, sin grano, estética que traslada a sus estuches de conservación de originales articulaciones, titulación con una tipografía discreta que no “mancha” el diseño ni daña su rotundidad sobria y potente atenta a traslucir el “alma” de libro. El decorado, estricto y cartesiano, se apoya en una exigente arquitectura del libro que no desdeña materiales como cintas, aplicaciones de metal y practicar incisiones (figura 33).

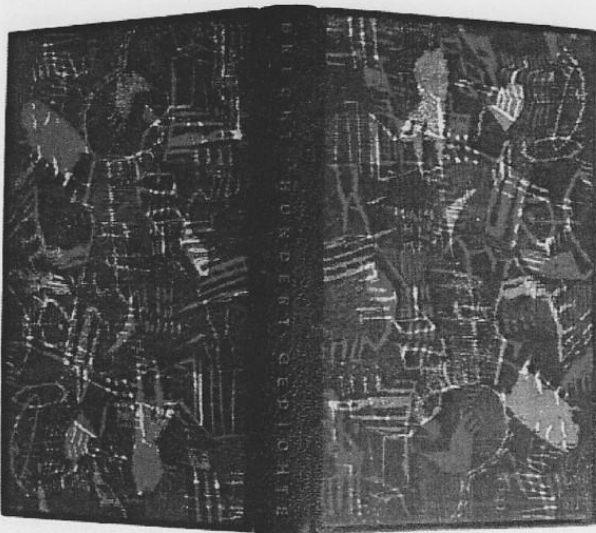
Juan Antonio Fernández Argenta, en una línea más independiente quizá por su inicial formación clásica en el dorado con Díaz Montero en la Imprenta Artesanal de Madrid y con Hélène Jolis, es otro de los encuadernadores españoles que hoy valora la construcción del libro y los decorados minimalistas dejándose llevar por la meditación que hace sobre los



43. Anette Friedich, *Arno Schmidt mit Goldrand*, 2004.



44. Anette Friedich, *Arno Schmidt, Abend mit Goldrand*, 2004.



45. Danilo Pockrandt, Bertold Brecht, *Hundert Gedichte*, 2003.

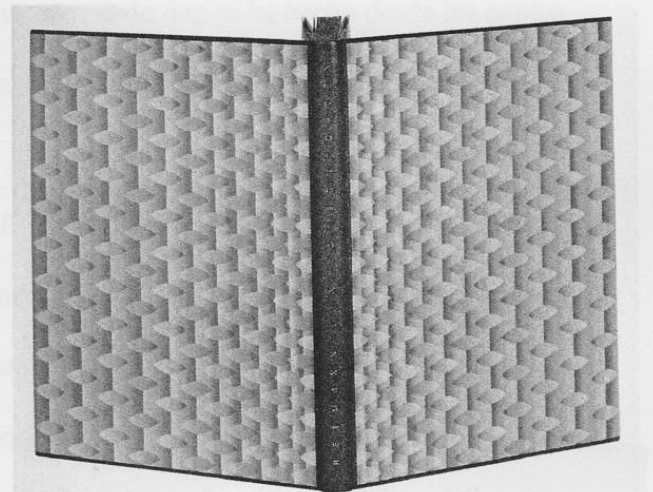
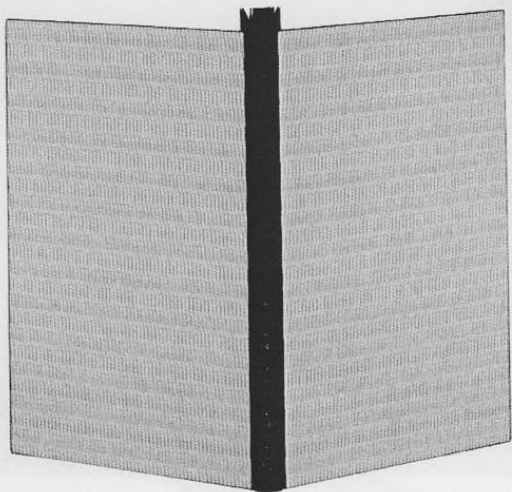
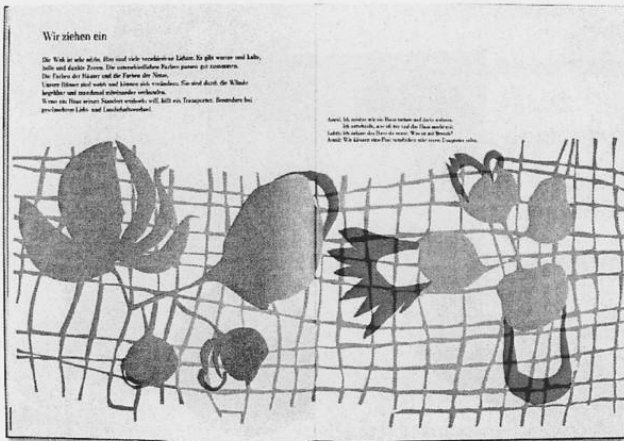


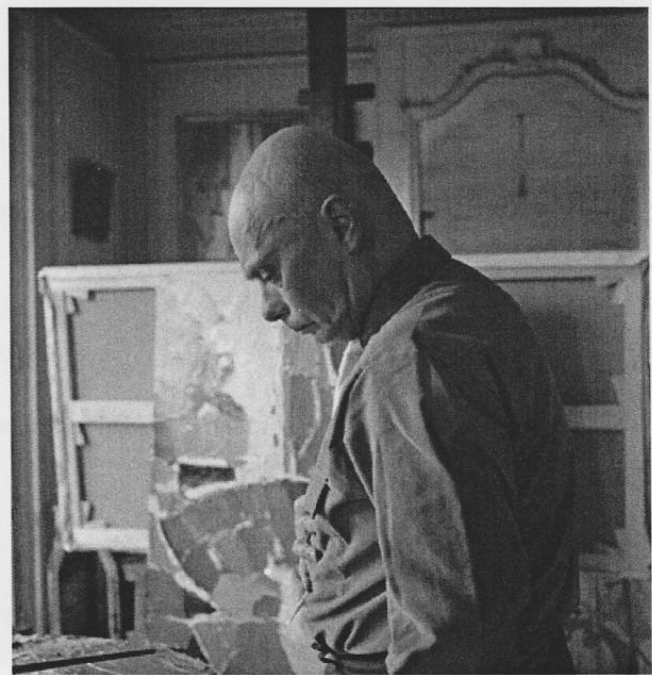
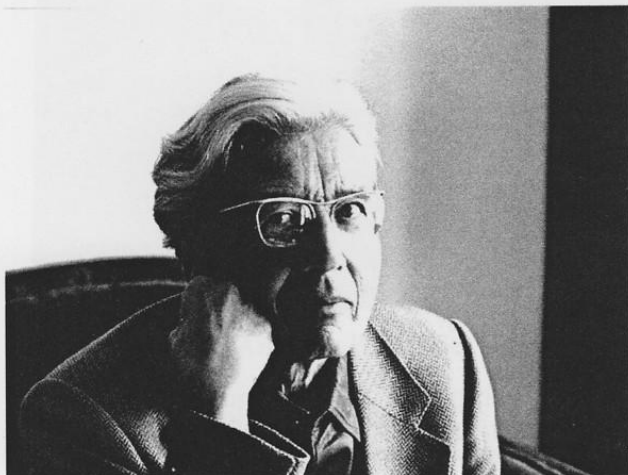
Foto de la izquierda (46): Helmut Stabe, *Gotthold Ephraim Lessing. Nathan der Weise*, 2004.
Sobre estas líneas (47): Ireen Kranz, Hermann Lenz, *Geschichten*, 2004.



A la izquierda (48): Astrid Brederick, *Ausflug nach Innen*, 2006.

Abajo (49): Exposición de encuadernaciones *Das Buch von morgen* en la Escuela Burg Giebichenstein de Halle, Alemania, 2005.

En el pie de página, a la izquierda (50): El novelista Hermann Lenz. A la derecha (51): El grabador Lanskoj.



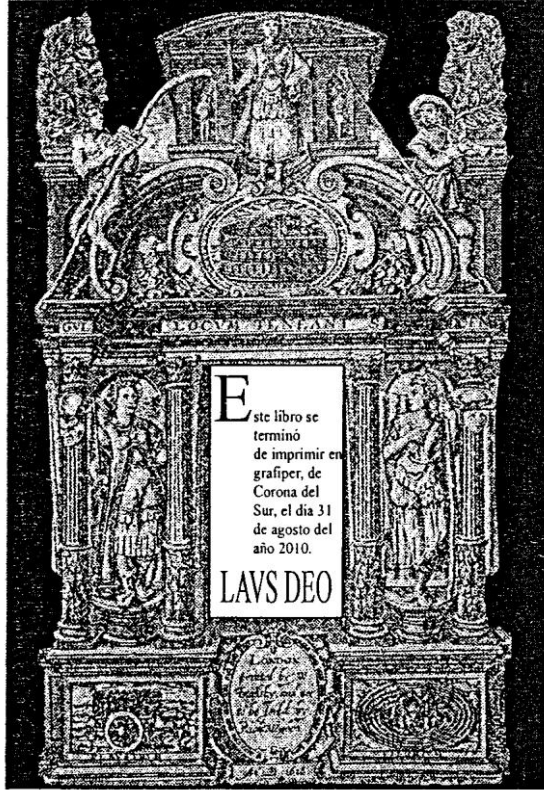
textos, lo cual queda reflejado en su predilección por las decoraciones tipográficas. El espíritu sistema, la racionalidad en la utilización de los materiales, el primado de la construcción, el equilibrio entre sus partes, el autorrepliegue de Vladimir Tchékéroul, el otorgamiento al volumen de un cuerpo sólido que haga de él objeto funcional le acercan a la estética de La Cambre y de la escuela alemana (figura 34). “El encuadernador –escribe Pierre Lecuire- pone en comunicación el libro y los ojos, pero también las diferentes partes del libro entre sí. Esta relación impalpable establecida por el arte completamente palpable que es la encuadernación consagra el espíritu del libro y el talento del encuadernador”. Argenta ha dado su versión espectacular (y a la vez escueta) de Henry Creuzevault.

El modelo de la referencia histórica de la encuadernación medieval está presente en la artista del libro María Lucas Gómez-Morán. Tomando como modelo las propuestas de Lobisch, Wiemeler y Wilhelm Nauhaus (figura 35), esta encuadernadora considera el valor más importante de sus trabajos la sencillez, por lo que ha cultivado lo que ella llama “la primigenia del libro”, esto es, el realce plástico de sus estructuras básicas, en especial de todas las variedades del cosido, lo que le ha llevado a dejar las costuras a la vista (figura 36), pero no con el propósito de recrear la arqueología ligatoria (Szirmai) sino para operar una suerte de rescate y homenaje de lo que siempre ha sido, de lo que se ha hecho desde los coptos. Escribe Lecuire: “Se dice de un texto que está mal o bien hilvanado. El encuadernador prosigue con hilos de verdad este trabajo de hilvanado”. A Lucas le interesa el libro por dentro, sus estructuras y arquitectura más que las técnicas del decorado, gusta de los materiales genuinos (sobre todo del pergamino) y de encuadernaciones simples. Influida por el arte conceptual y el *minimal*, antes de ejecutar sus encuadernaciones visualiza un concepto general y después da al libro una protección duradera que no compita con el contenido textual.

Sólo nos queda decir para terminar este breve opúsculo sobre las intervenciones sobre el libro de Mechthild Lobisch (figuras 37 a 41) que para esta intelectual y artista del libro, así como para sus discípulos en la Escuela de Burg Giebichenstein (figuras 42 a 48), en

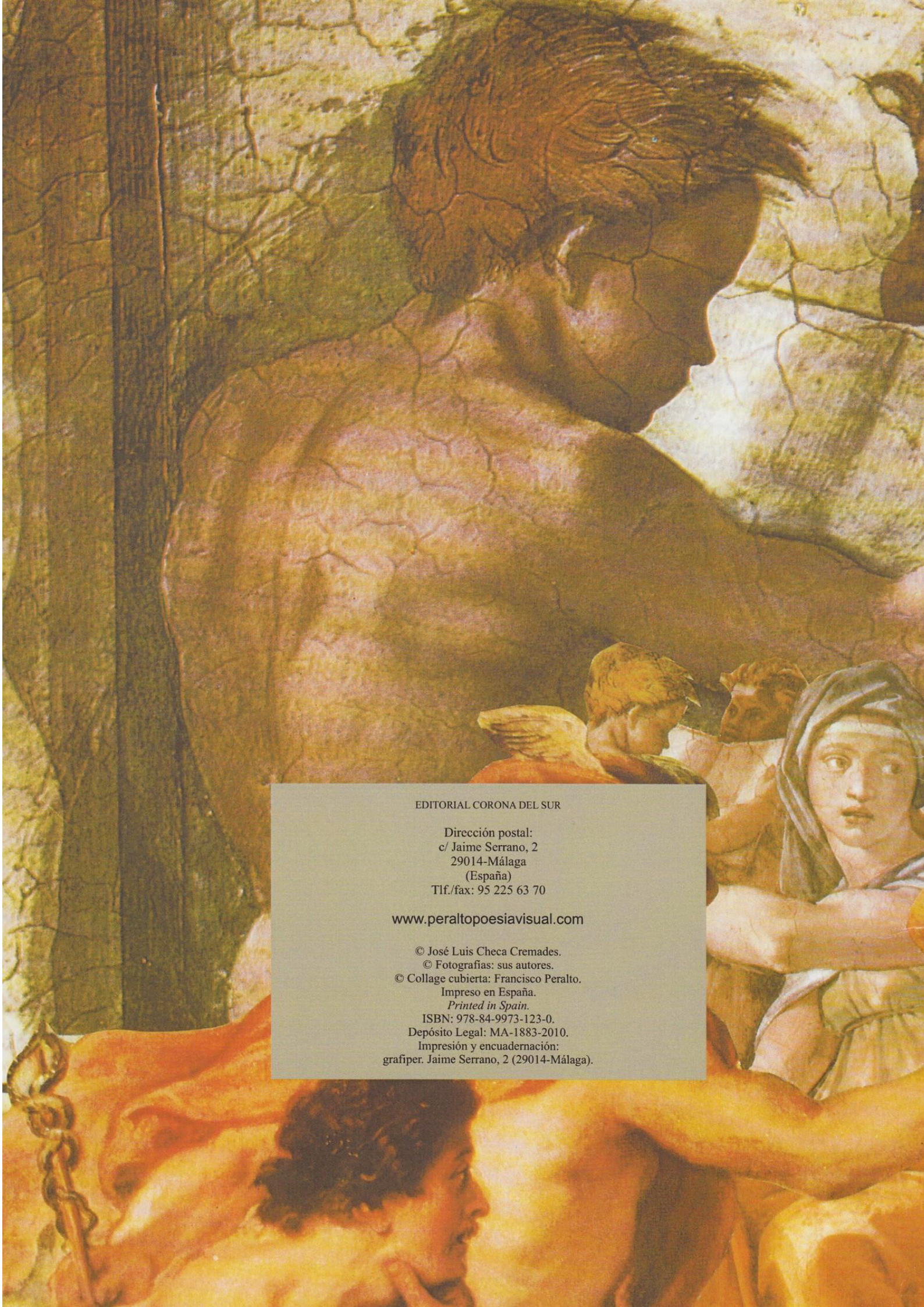
la estela de Kosuth, Barry, Weiner y Huebler, el trabajo sobre los soportes ligatorios es una suerte de juego, una actividad lúdica en absoluto caprichosa o arbitraria, sino orientada a la búsqueda de un “estado de gracia” logrado a base de las apariencias puras, abstractas, escuetas, limpias y directas del minimalismo, con un enfoque preestablecido, con un gusto por la repetición y las transiciones cromáticas que sugieren una mística de la expresión a menudo relacionada con una imagen ausente: el objeto del deseo desaparece de la percepción del sujeto para ser mixtificado en el fetichismo turbador de la nada. “No pretendáis –ha escrito Pierre Lecuire- que el Libro, al comienzo, brille por sus cualidades excepcionales, por sus dimensiones excesivas, por sus textos deslumbrantes ni por sus materiales fuera de lo común. El libro del que estamos hablando es, por el contrario, discreto, tiene presencia poco aparente, un título escasamente acaparador, incluso repelente. El Libro aparece bañado por una bruma de invisibilidad, no atrae la mirada. Simplicidad aparente, evidencia, acercamiento a lo elemental, a lo sagrado, a lo mágico”²⁵. El sentido queda en suspenso y abomina de cualquier hermenéutica.

²⁵ *Carta de Pierre Lecuire*, 15 de enero de 2001.



Este libro se
terminó
de imprimir en
grafipec, de
Corona del
Sur, el día 31
de agosto del
año 2010.

LAVS DEO



EDITORIAL CORONA DEL SUR

Dirección postal:
c/ Jaime Serrano, 2
29014-Málaga
(España)
Tlf./fax: 95 225 63 70

www.peraltopoesiavisual.com

© José Luis Checa Cremades.

© Fotografías: sus autores.

© Collage cubierta: Francisco Peralto.

Impreso en España.

Printed in Spain.

ISBN: 978-84-9973-123-0.

Depósito Legal: MA-1883-2010.

Impresión y encuadernación:

grafiper. Jaime Serrano, 2 (29014-Málaga).