

TWENTYSIX GASOLINE STATIONS. ED RUSCHA, ARTISTA EDITOR

José Andrés Quintanar Iniesta

jaquintanar@gmail.com

Universidad Politécnica de Madrid-España

RESUMEN

En la década de los años sesenta el libro apareció como un nuevo y revolucionario formato de arte. Los artistas conceptuales, los poetas concretos o el movimiento FLUXUS encontraron en la publicación, las fotocopias y los libros un espacio de trabajo libre de cualquier estructura de poder y que permitía, al eliminar el objeto único mercantil, democratizar el arte. Pero ocupar o parasitar una industria como la editorial e impresa no pasaba solo por utilizar sus medios y sus herramientas, sino por desarrollar nuevas estrategias y modos de hacer donde el diseño editorial, el diseño gráfico y las técnicas de impresión sustituían a las técnicas tradicionales como la pintura, el dibujo o la escultura. Para ellos, no todos los libros podían ser considerados obras de arte, sino solo aquellos en los que existía una relación intrínseca entre el contenido y la forma, es decir, el formato libro. El libro *Twentysix Gasoline Stations* de Ed Ruscha fue uno de aquellos libros que supusieron un cambio de paradigma, tanto desde el punto de vista de la aparición de un nuevo formato de trabajo como por la definición de una nueva manera de comprender el oficio del artista.

PALABRAS CLAVE: libro de arte, fotografía, paisaje, diseño gráfico, editorial.

TWENTYSIX GASOLINE STATIONS. ED RUSCHA, PUBLISHER ARTIST

ABSTRACT

In the 1960s the book appeared as a new and revolutionary art format. Conceptual artists, concrete poets, or the FLUXUS movement found in publishing, photocopies and books a workspace free of any power structure and that allowed, by eliminating the single commercial object, to democratize art. But occupying or parasitizing an industry such as publishing and printing was not only about using its means and tools, but also about developing new strategies and ways of doing things where editorial design, graphic design and printing techniques replaced traditional techniques. traditional arts such as painting, drawing or sculpture. For them, not all books could be considered works of art, but only those in which there was an intrinsic relationship between content and form, that is, the book format. The book *Twentysix Gasoline Stations* by Ed Ruscha was one of those books that represented a paradigm shift, both from the point of view of the emergence of a new work format and the definition of a new way of understanding the profession of artist.

KEYWORDS: Art Books, Photography, Landscape, Graphic Design, Publishing.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.histarte.2024.08.01>

REVISTA DE HISTORIA DEL ARTE, 8; diciembre 2024, pp. 11-40; ISSN: e-2660-9142

[Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional](#)



11

1. INTRODUCCIÓN

Alterar los sistemas de producción, controlar los medios de distribución y generar nuevos contextos fuera de toda estructura de poder en los que el arte sea contemplado. Bajo estas premisas radicales, en los años sesenta, una nueva generación de artistas trataba de crear una nueva esfera pública para el arte, erradicar el objeto de deseo, la piedra sobre la que todo el sistema del arte se sostenía. Así, las ideas, los conceptos, las acciones y las intervenciones *in situ*, en el paisaje y en la ciudad, ocuparon gran parte de toda la producción artística de aquellos años. La desmaterialización del objeto artístico hizo que muchos artistas encontraran en el formato impreso del libro un espacio sobre el que trabajar. Su capacidad de multiplicación y reproducción lo convertía en un formato perfecto, un objeto de consumo, barato y accesible a todo el mundo, un soporte con el que democratizar el arte, liberarlo del mercado y la institución, y volverlo público.

Pero, bajo esta premisa política y subversiva, el formato escondía sus propias particularidades, una lógica propia que transgredía toda tradición y que generaba unas nuevas reglas de juego para el artista, un nuevo lenguaje que quebrantaba una nueva manera de hacer y de pensar y que planteaba un nuevo modo de comprender la obra de arte: el libro ya no era un objeto susceptible de ser contemplado al igual que una pintura o una escultura, mediante una mirada contemplativa, sino que debía comprenderse, más bien, como un dispositivo poético de comunicación.

Uno de los primeros artistas en adoptar el libro como formato fue Ed Ruscha, un foco de influencia para gran parte de los artistas de aquella generación. Sus libros de fotografías intentaban capturar la particularidad de una cultura, el paisaje de la ciudad de Los Ángeles. Bajo una apariencia sencilla, bromista y desprejuiciada, los libros escondían una lógica sofisticada y precisa que permitía que estos fueran concebidos como una imagen, un retrato o un paisaje. Los elementos del libro, las páginas, se convertían en las líneas de un dibujo, que separadas no dicen nada, pero juntas eran capaces de construir una imagen más grande, una imagen fantasma que no vemos pero que aparece y se construye en la mente del lector. En todo caso, comprender su funcionamiento pasa primero por comprender la condición de especificidad y performatividad del formato, conceptos que liberan al libro de su función histórica de medio, que permiten que sea comprendido como obra y que establecen la figura de un nuevo lector, un lector emancipado y político que tiene capacidad para interpretar y decidir cómo moverse a través de las páginas del libro, y que no necesita de un conocimiento previo para poder comprenderlo. De este modo, el libro de artista se convertía en un objeto más inclusivo, en un espacio alternativo al espacio expositivo, que se hacía público y que cobraba una mayor dimensión al comprender la totalidad de la práctica editorial. Una práctica artística que no se limitaba únicamente a la creación de libros, sino que se expande hacia una estrategia social y cultural capaz de construir un espacio público mayor. Es decir, una comunidad.

Esta investigación es un análisis detallado del primer libro de Ed Ruscha, *Twentysix Gasoline Stations*. Forma parte de una investigación más amplia enfocada en el estudio y análisis de cada uno de los libros del artista y que abarca una etapa de su carrera profesional que va desde 1963, el año de la publicación de su primer



libro, a 1975, año de publicación del último. En este período, el autor llegó a publicar diecisiete libros, convirtiendo al libro en su principal formato de trabajo y dejando en un segundo plano su trabajo como pintor. Esta investigación no trata de aclarar dudas o vacíos que puedan existir en torno a la vida del artista, y tampoco es un intento de comprender su obra pictórica, aunque en algunos casos haga referencias a ella. Más bien, se trata de comprender la edición como práctica artística a través de uno de los libros de Ed Ruscha.

2. METODOLOGÍA

Ed Ruscha apenas ha escrito o teorizado acerca de su trabajo. Para comprender su manera de trabajar tuve que buscar y encontrar cada una de las veces en las que el artista respondió a una entrevista. Por suerte, encontré una gran cantidad, algunas muy extensas y completas. Gran parte de ellas fueron encontradas en catálogos, revistas, periódicos y en la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos en Washington. Algunas aparecen recopiladas en el libro *Leave Any Information at the Signal* (Schwartz 2002).

Analicé y estudié cada uno de sus libros, así como los textos que otros historiadores, teóricos o críticos habían escrito sobre ellos. Al contrastar toda esta información, encontré una falla, un vacío o una incorrección bastante común. Observé que gran parte de los escritos acerca de sus libros solían estar analizados desde una mirada fotográfica, olvidándose por completo del formato libro, un error debido, probablemente, al desconocimiento que se tiene acerca de los libros de artista. Muchos de estos textos son interesantes, están bien estructurados y soportados por teorías de peso, pero a mi parecer resultan incompletos y limitados. Como demostraré en esta investigación, los libros de Ed Ruscha no pueden comprenderse sin entender antes la relación que existe entre las fotografías con la forma del libro. En definitiva, lo que construye el significado real de la obra.

De todos los textos que se han escrito acerca de sus libros, he encontrado uno que de algún modo ha sabido comprender la relación de las fotografías con el formato. Como no podía ser de otro modo, corresponde al que fuera director de la biblioteca del MOMA, Clive Phillpot (Phillpot 1999). El texto se publicó en 1999 y fue escrito para el catálogo de la exposición que el Walker Art Centre organizó acerca de los libros de Ruscha. Su aproximación a sus libros me ha sido de gran ayuda. A pesar de todo, no es un texto demasiado detallado y completo, lo que me ha llevado en algunos casos a ciertas discrepancias interpretativas.

Puntualmente, me fue de gran ayuda el estudio que Doris Berger dedicó al montaje del libro *Every Building on the Sunset Strip* (Berger 2016), y que se centra en la laboriosa y compleja construcción del libro a través del montaje fotográfico. Me sirvió para comprender mejor las complicaciones técnicas a las que se enfrentó Ruscha y la historia que había detrás de aquel largo proceso de creación, que el autor estuvo muy cerca de abandonar.

Con respecto al resto de libros consultados, destacaría dos que me han ayudado a conocer otros aspectos de la vida del artista, así como de su obra pictórica. El



primero es *Reading Ed Ruscha* (Von Bismarck 2012), de Beatrice von Bismarck. El libro es más bien un gran documento gráfico de cada uno de sus libros, no tanto un estudio teórico desarrollado, pero me ha servido para contrastar algunas de las anotaciones previas que hice en cada una de las lecturas y observar con detenimiento algunos detalles en sus fotografías. El segundo es *Ed Ruscha & Photography* (Wolf 2008), de Sylvia Wolf, un recorrido por la obra fotográfica de Ruscha que resulta muy interesante y está muy bien documentado. Se trata de un relato en torno a la figura del artista y la fotografía que va desde su niñez hasta nuestros días. El libro *Ed Ruscha: An Archive of Projects* (Dean 2022), publicado a principios de 2023, ha sido de vital importancia para comprender y conocer la relevancia del diseño gráfico en la obra de Ed Ruscha, una profesión en la que se formó y que corrió siempre en paralelo a sus libros y pinturas.

3. HISTORIA DE UN CONCEPTO: EL LIBRO DE ARTISTA

El concepto o la palabra «libro de artista» aparece de forma recurrente en esta investigación. A continuación, haré una breve introducción sobre el origen de este término, acerca de sus particularidades y el contexto en el que fue originado.

El libro de artista es un concepto concebido en la década de los sesenta, aunque fue definido una década más tarde. Su definición es una historia de conflictos, divergencias y discrepancias. Solo hay que observar la cantidad de términos que se han utilizado para tratar de definirlos: «artist's books», «conceptual publications», «cuckoo's eggs», «wolves in sheep's clothing», «sheep in wolves' clothing», «art as books», «books as art», «books as something else», «primary information», «bookworks», «catalog exhibitions»... (Pichler 2019). Finalmente, parece haberse adoptado un consenso para utilizar el término «artist's books», libros de artista, que será el término que utilice en esta investigación. Me sentiría más cómodo llamándolos libros, sin etiquetas, pero es muy probable que produjera una cierta confusión. A continuación, mostraré una historia abreviada del término, acuerdos y desacuerdos que de alguna manera nos permiten comprender la problemática del asunto en cuestión.

Uno de los primeros encuentros entre el formato libro y la práctica artística podría remontarse al siglo xvii, con los libros ilustrados del poeta William Blake. En su libro *Songs of Innocence and of Experience* (Blake 1789) encontramos unos poemas dibujados donde el texto y el dibujo están relacionados entre sí. Más tarde, a finales del siglo xix, el poeta Stéphane Mallarmé publica «Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard» (Mallarmé 1914), un poema que, aunque solo estaba contenido en unas páginas de un libro, experimentaba por primera vez con las palabras y el espacio de la página. A principios del siglo xx, aparecen los primeros manifiestos futuristas y surrealistas, que tenían un carácter panfletario. En 1913, se publica «La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France» (Delaunay 1913), un poema de Blaise Cendrars ilustrado por la pintora Sonia Delaunay que adquiría la forma escultórica de un formato leporello y donde, al igual que en el libro de Blake, el texto y la pintura construían una fuerte relación de unidad. Un año después aparece el libro *Zang Tumb Tumb* (Marinetti 1914), de Filippo Tommaso Marinetti,



donde el artista italiano jugaba con la plasticidad de la tipografía y con el diseño gráfico. En 1949, Bruno Munari publicó un libro que no se podía leer, el *Libro Illeggibile* (Munari 1949), donde las páginas, de colores, se plegaban y despleaban y su lectura consistía en un juego con el que crear múltiples composiciones. En la década de los cincuenta, el artista germano-suizo Dieter Roth llevó a cabo diversos experimentos con el formato, utilizando materiales que hasta entonces nunca se habían utilizado.

Pero son muchos los críticos y teóricos que, como Clive Phillipot, Lucy Lippard, Ulises Carrión, Joan Lyons o Johanna Drucker, sitúan en la década de los sesenta el verdadero auge del formato. Lo fundamentan en varios aspectos. El primer razonamiento se sustentaría en la relación entre el contenido y el formato. Para estos teóricos, era fundamental que el contenido tuviera que estar relacionado de un modo directo con la lógica y estructura del formato libro. Era esta una relación que ya encontrábamos en muchos de los libros publicados anteriormente, pero el aspecto diferencial consistía en la utilización del verdadero potencial del libro, que residía en su capacidad de reproducción. Si el libro había servido para democratizar el conocimiento, debería servir también para democratizar el arte. Esto convertiría al formato en una herramienta política que permitía eliminar la idea del objeto, aquello que Lucy Lippard denominó «la desmaterialización del objeto artístico» (Lippard 2004). El formato suponía un ataque al sistema del arte que no solo afectaba al mercado, sino también a los espacios expositivos clásicos: el museo y a la galería. Mientras que las ediciones de principios del siglo xx seguían siendo concebidas en términos objetuales, en ediciones limitadas y únicas, en la década de los sesenta se produjo un rechazo hacia las ediciones limitadas y únicas. La multiplicación del formato permitía un abaratamiento en la producción que repercutía en el precio final, de tal modo que cualquier persona podía comprar una obra de arte a precios muy bajos. Barato era un adjetivo principal. Así, por ejemplo, el primer libro de Ed Ruscha, *Twenty-six Gasoline Stations*, se vendía a tan solo 4 dólares.

Algunos teóricos, como Lucy Lippard (Lippard 2004) o Clive Phillipot (Phillipot 1993), afirmaban que fueron los primeros libros de Ed Ruscha a principios de los sesenta los que mostraron este nuevo camino con el formato. Fue un punto de partida que eclosionó, en la segunda mitad de la década de los sesenta y la primera de los setenta, en una gran producción de libros, publicaciones y material impreso que desbordó por completo a toda la industria del arte. Los artistas conceptuales, los artistas fluxus, del happening, los artistas del paisaje o los poetas concretos encontraron en este formato un lugar en el que estar.

En 1969, el galerista y editor Seth Siegelau utilizó los términos «información primaria» e «información secundaria» para ayudarnos a comprender cómo un libro puede ser concebido como una obra de arte (Meyer 1969). La información primaria era la que se obtenía al observar una pintura de un modo presencial. En cambio, la información secundaria era la información obtenida de segunda mano, es decir, la que se obtiene al observar esa misma pintura reproducida en la página de un libro. De este modo, un libro concebido como obra de arte solo podía estar creado con un contenido que contuviera información primaria. Por el contrario, un libro con reproducciones de pinturas o esculturas no podrá ser una obra de arte, sino más bien un catálogo.



Una de las primeras aproximaciones teóricas al concepto de libro de artista la encontramos en 1973. Fue en una de las primeras exposiciones de libros de artista organizada por Dianne Perry Vanderlip, en el Moore College de Filadelfia (Vanderlip 1973). Según Stefan Klima, fue la propia Vanderlip quien acuñó el término al llamar a la exposición *Artists Books* (Klima 1998). En el catálogo de aquella exposición aparecieron dos textos que, de algún modo, teorizaban acerca de muchas de las prácticas que se habían desarrollado durante la década anterior. El primero correspondía a la artista Lynn Lester Hershman. Su título era una declaración de intenciones: «Slices of Silence, Parcels of Time: The Book as a Portable Sculpture» (Hershman 1973). En su texto hablaba sobre cómo los avances tecnológicos habían hecho posible la democratización de la cultura, al hacerla más accesible. El formato libro era resultado de los avances en los sistemas de impresión que facilitaron la cultura del do it yourself. Al igual que la radio y la televisión, el libro era comprendido como un sistema de comunicación que permitía transmitir emociones y sensaciones con un mayor impacto social. Era este un discurso que tenía una clara influencia de las teorías sobre los media de Marshal McLuhan (McLuhan 1964). El segundo texto era de John Perreault y se titulaba «Some Thoughts on Books as Art» (Perreault 1973). Definía el libro de artista como un objeto democrático, barato, que se puede reproducir muchas veces, que es portátil, personal o incluso desechable.

En 1975, Ulises Carrión publicaría el texto llamado «El arte nuevo de hacer libros» (Carrión 2016). Fue publicado en castellano en el interior del panfleto independiente *El Plural*. El texto trataba de desmenuzar la particularidad del formato, construir una visión amplificada, llena de nuevas posibilidades, alejándose de una concepción tradicional. «El arte nuevo de hacer libros» se estructuraba en seis partes: qué es un libro, prosa y poesía, el espacio, el lenguaje, la estructura y la lectura. Estaba escrito en verso y fue creado para un público literario, aunque con los años se convirtió en un texto fundamental para el ámbito artístico. Comenzaba explicando qué es un libro. Para ello, disociaba al libro del contenido histórico de este, el texto. El libro y el texto, a pesar de su relación histórica, no son lo mismo. Carrión utilizaba frases como «El libro no es un saco de palabras» o «Un escritor no escribe libros [...] escribe textos» (Carrión 2016, 37). Estas maneras de definir desmontaban la definición que, por ejemplo, encontramos en el diccionario de la Real Academia Española:

Libro. Del Lat. Liber, libri

1. m. Conjunto de muchas hojas de papel u otro material semejante que, encuadernadas, forman un volumen.
2. m. Obra científica, literaria o de cualquier otra índole con extensión suficiente para formar volumen, que puede aparecer impresa o en otro soporte.
3. m. Cada una de ciertas partes principales en que suelen dividirse las obras científicas o literarias, y los códigos y leyes de gran extensión.
4. m. Libreto (texto de una obra lírica).
5. m. Contribución o impuesto. No he pagado los libros. Andan cobrando los libros.



6. m. Der. Para los efectos legales, en España, todo impreso no periódico que contiene 49 páginas o más, excluidas las cubiertas.
7. m. Zool. Tercera de las cuatro cavidades en que se divide el estómago de los rumiantes.

Si un escritor escribe textos y no libros, no se entiende que su texto, el contenido, pueda ser denominado como su continente, el libro. Esta incoherencia es consecuencia de que el libro en su origen fue inventado para contener texto y durante muchos años ha existido como tal. Esto ha provocado que haya una relación intrínseca entre el libro, continente, y el texto, contenido, pero, con la aparición de los primeros procesadores de texto y junto con las nuevas técnicas de impresión que permitieron la impresión de la fotografía y otros signos de un modo más sencillo, las posibilidades del medio se han amplificado, y también los términos en los que tiene que ser definido.

La definición de libro que ofrece la RAE pone el foco, en un primer lugar, en el aspecto tectónico, formal y constructivo del libro como objeto. En cambio, Carrión habla primero de una definición de libro más conceptual, pensada desde el vacío: «El libro es un conjunto de espacios» (Carrión 2016, 34), y, en segundo lugar, desde el punto de vista de la experiencia: «El libro es también un conjunto de momentos» (Carrión 2016, 34). Es decir, establece que un libro no solo es el papel o la estructura que lo conforman. Es, sobre todo, tiempo y espacio.

Lucy Lippard, en 1977, ofrecía una precisa definición de libro de artista que sintetizaba en un simple párrafo:

The “artist’s book” is a product of the 1960s which is already getting its second, and potentially permanent, wind. Neither an art book (collected reproductions of separate artworks) nor a book on art (critical exegeses and/or artists’ writings), the artist’s book is a work of art on its own, conceived specifically for the book form and often published by the artist him/herself. It can be visual, verbal, or visual/verbal. With few exceptions, it is all of a piece, consisting of one serial work or a series of closely related ideas and/or images – a portable exhibition. But unlike an exhibition, the artist’s book reflects no outside opinions and thus permits artists to circumvent the commercial gallery system as well as to avoid misrepresentation by critics and other middle people. Usually inexpensive in price, modest in format, and ambitious in scope, the artist’s book is also a fragile vehicle for a weighty load of hopes and ideals; it is considered by many the easiest way out of the art world and into the heart of a broader audience (Lippard 1977, 45-48).

Una definición que se ajustaba a la manera de hacer y de pensar de gran parte de los artistas que en la década anterior habían trabajado con el formato libro.

En mayo de 1982, el entonces director de la biblioteca del MOMA de Nueva York, Clive Phillpot, publicaba un artículo en la revista *Artforum* titulado «Books, Bookworks, Book Objects, Artist’s Books» (Phillpot 1982, 77). En el artículo aparecía un esquema que intentaba ilustrar y esclarecer el concepto de libro de artista. A pesar de que el diagrama clarificaba por primera vez las diferencias entre un objeto de arte, un libro y un libro de artista, dicho esquema causó cierto rechazo en gran





parte de los teóricos y artistas. El esquema comprendía las figuras de tres frutas. La manzana, que era el arte, se situaba a la izquierda. La pera, los libros, quedaba a su derecha, ligeramente solapada con la manzana. El limón, los libros de artista, estaba en el centro, superpuesto a ambas. Debido a la superposición de las tres frutas, el limón se dividía en tres partes, las tres tipologías en las que, según Phillipot, se clasificaban los libros de artista. Los book objects se correspondían con obras de arte en forma de libro que podían caracterizarse por tener un cierto valor escultórico. Por el contrario, los literary books eran libros de texto con alguna connotación artística, un grupo que no quedaba del todo definido. En el centro, los book art, que eran obras de arte creadas exclusivamente para estar en el interior de un libro. La polémica generada no aludía tanto a la clasificación como a una línea horizontal que dividía todos los libros en ediciones únicas o múltiples. El diagrama mostraba una imagen continuista y conservadora acerca de los libros de artista, y Phillipot se posicionaba del lado de las instituciones, reacias a adoptar nuevas concepciones. Como Lucy Lippard esgrimía anteriormente, los libros de artista no pueden ser comprendidos sin su capacidad democratizadora, sin su poder de ser un objeto reproducible y barato, accesible a todo el mundo. El libro de artista era un formato con una fuerte connotación política y, por tanto, los libros de ediciones únicas o limitadas no podían tener cabida. Eran más bien objetos caros que aceptaban la lógica del propio sistema del arte y del mercado, objetos que se situaban al mismo nivel que la pintura o la escultura. En el diagrama de Phillipot tenían cabida todos los libros producidos con anterioridad, libros que seguían representando al poder, libros caros que, casualmente, permanecían en las colecciones de los grandes museos y coleccionistas privados, mientras que las publicaciones de los años sesenta, en su mayoría fanzines y publicaciones grapadas, seguían siendo en gran parte ignorados por aquellos.

En 1993, Phillipot publicó un artículo llamado «Twenty-six Gasoline Stations that Shook the World: The Rise and Fall of Cheap Booklets as Art» (Phillipot 1993). Sorprendentemente, utilizaba el artículo para colocar a Ed Ruscha y su primer libro como el origen de los libros de artista, y al mismo tiempo utilizaba el artículo como un modo de excusarse por el error cometido en el diagrama previo:

Books as art in limited editions can be seen for what they sometimes are; intentionally scarce commodities that deny the potential of the printing process, and serve to elicit high prices from individual and institutional collector (Phillipot 1993).

Finalmente, en 2003, publicaría un último diagrama con el que corregía toda la polémica suscitada por el diagrama anterior. Eliminaba la distinción entre únicos y múltiples, sustituyéndolos por una nueva clasificación basada en el tipo de contenido del libro; libros con imagen, imagen y texto, y solo texto. En letra pequeña, añadía que quedaban excluidas las ediciones únicas y limitadas (Nordgren 2004, 4).

En 2013, Brett Bloom y Marc Fischer, bajo el sello Temporary Services y con la ayuda de la ilustradora Kione Kochi, desarrollaron un nuevo diagrama que utilizaba y manipulaba el diagrama anterior de Phillipot (Fischer 2013). La idea era actualizar los cambios que se habían producido en torno a la edición en los últimos años y reflejar la importancia que el mundo digital había generado en la edición y

la autoedición. En el diagrama, el arte y el resto de los libros eran desplazados hacia posiciones marginales fuera de las frutas, situándose en unas hojas que eran añadidas al diagrama original de Phillipot. El diagrama no trataba de definir, sino de reflejar la realidad de la edición, por lo que retomaba la clasificación de los libros únicos y múltiples de la versión anterior y, además, añadía las tiradas largas. La idea original de la década de los sesenta de los libros de artista como herramienta política contra cualquier estructura de poder parecía haberse disipado. Las frutas aparecen sobre un plato. El plato representa a los museos, las organizaciones de libros y los editores. Todos quieren un trozo del pastel. Los coleccionistas, las galerías y los curadores aparecen como moscas. Los formatos digitales son trozos de fruta que se alejan, transportados por hormigas. Las ediciones de lujo son gusanos que aparecen una vez que la fruta está madura. La contaminan, acelerando su putrefacción. Era una imagen que, en cierto modo, ironizaba y parodiaba la situación actual en la que los libros de arte y la edición se encuentran.

No hace mucho que el libro como formato de arte ha pasado de ser ignorado a estar presente en gran parte de las colecciones de cualquier museo o galería privada. En algunas universidades, incluso aparecen departamentos especializados en dicho formato. Pero la historia del libro de artista, como advertía Ulises Carrión (2016, 75), «no se lee sin dificultades, tiene largos silencios, persistentes e incomprensibles, omisiones, falsos héroes»¹. Es una historia que, con los años, se está esclareciendo y en la que el concepto de libro de artista pertenece a un esfuerzo del pasado. Una historia aún desconocida para muchos que todavía tiene mucho por hacer.

De un modo más extenso, preciso y riguroso, esta historia se puede consultar en libros como *The Century of Artist's Books* (Drucker 1995), de Johanna Drucker; *Esthétique du Livre d'artiste* (Moeglin-Delcroix 2012), de Anne Moeglin-Delcroix; o *Artists Books: A Critical Survey of the Literature* (Klima 1998), de Stefan Klima.

En los últimos años, también han aparecido estudios y libros que nos han ayudado a comprender y a reflexionar sobre la práctica editorial y la creación de libros desde una posición contemporánea. En 2011, Gwen Allen publicó el libro *Artists' Magazines: An Alternative Space for Art* (Gwen 2011), en el que recopilaba y documentaba a los artistas, historiadores, críticos y teóricos que adoptaron la edición de revistas desde la cultura del do it yourself, un modo de hacer de la década de los setenta, pero que, con los años, ha derivado en una nueva práctica, la de los artistas que utilizan la investigación, la teoría y la crítica como su propia práctica artística a través de la edición.

¹ «Hablar de libros en un contexto de arte no ha sido algo común durante mucho tiempo. Es verdad que las obras-libro comenzaron a producirse hace veinticinco o treinta años, pero la historia de nuestra conciencia y comprensión de su existencia es menor a diez años. Y esta historia no se lee sin dificultades; tiene largos silencios, persistentes e incomprensibles, omisiones, falsos héroes. Esto ocurre probablemente por dos razones principales. Primera, la ignorancia de los artistas acerca de las tradiciones de hechura de libros; y por hechura de libros no solo me refiero a la fabricación misma de los libros, sino también a su concepción. Segunda, la falta de voluntad o incapacidad de los críticos para asediar el tema de una manera seria y, sin embargo, no académica» (Carrión 2016, 75).



En 2014, Antoine Lefebvre realizó su tesis doctoral *Portrait of the Artist as a Publisher: Publishing as an Alternative Artistic Practice* (Lefebvre 2014), en la que investigó acerca del oficio del artista editor a partir de su propia experiencia como artista editor.

En 2016, Annette Gilbert editó el libro *Publishing as Artistic Practice* (Gilbert 2016), en el que varios investigadores, teóricos y artistas reflexionaban sobre sus inquietudes filosóficas, conceptuales y artísticas en torno a la edición en la actualidad.

En 2017, Bernhard Cella, Leo Findeisen y Agnes Blaha editaron el libro *NO-ISBN* (Cella 2017), una recopilación de textos, entrevistas y publicaciones sin ISBN con la que, en cierta manera, intentan responder a las preguntas sobre el valor de la edición en el siglo XXI.

Esta historia abreviada y simplificada, así como cada uno de estos estudios, directa o indirectamente, son la base sobre la que se construye el marco intelectual de esta investigación.

4. TWENTYSIX GASOLINE STATIONS. ANÁLISIS FORMAL

En abril de 1963, Ed Ruscha publica su primer libro, titulado *Twenty-six Gasoline Stations*. Es un libro sencillo que contiene, literalmente, 26 fotografías en blanco y negro. Veintiséis gasolineras distintas. Su tamaño es de 17,9 por 14,1 centímetros y se compone de 48 páginas interiores, es decir, tres pliegos de 16. Así pues, el libro contiene veinticinco espacios interiores o dobles páginas, más un espacio exterior que se corresponde con la primera y la última de cubiertas. El libro está encuadrado en rústica, cosido y va protegido con una camisa de papel glaseado.

La portada del libro es austera. Solo apreciamos el título. Tres palabras en mayúsculas, dispuestas una sobre otra: *Twentysix Gasoline Stations*. Veinticinco letras impresas en rojo. La tipografía que Ed Ruscha decide usar es la *Stymie Bold*, creada por Morris Fuller Benton en 1931 y que volverá a utilizar en posteriores libros. El nombre del autor, Ed Ruscha, aparece en la primera página del libro, junto con el título y el año de su producción, 1962. Apenas hay texto. Solo breves indicaciones que acompañan a cada una de las fotografías. Los créditos del libro están en la página tres. El copyright aparece a nombre del autor y, en este caso, se indica que es una tercera edición. En la página cuatro, una dedicatoria: «To Patty Callahan».

De las veintiséis fotografías del libro, hay veintitrés diurnas y tres nocturnas. Dos de ellas aparecen juntas y otras dos están movidas, como si hubieran sido tomadas desde un vehículo en movimiento. A excepción de tres, todas las imágenes están tomadas desde el otro lado de la carretera. No aparece ni una sola persona en el libro, pero sí la arquitectura de la gasolinera, algunos coches aparcados, la carretera, los postes de electricidad, la arena del paisaje, el paisaje y una gran cantidad de señales y carteles publicitarios. Todas las gasolineras están situadas en la ruta 40, antigua ruta 66, en el tramo que conecta las ciudades de Oklahoma y Los Ángeles. Ed Ruscha utilizó cuatro maneras distintas de componer las imágenes en el espacio de la doble página del libro. Cada imagen viene acompañada de un breve texto que indica la posición de cada una en el trayecto. Las indicaciones no son muy detalladas,



se limitan al nombre de la gasolinera, la ciudad y el estado donde se encuentra. La última doble página del libro aparece en blanco, al igual que la última de cubiertas.

Twenty-six Gasoline Stations fue editado y financiado por el propio Ed Ruscha. La primera tirada fue de cuatrocientos ejemplares firmados y numerados en tinta roja que él mismo vendería por el precio de tres dólares y medio (Philpot 1999, 60). Después hubo una segunda edición de quinientos ejemplares y otra tercera de tres mil², ambas sin numerar y sin firmar por decisión del propio autor.

5. EL TÍTULO COMO PREMONICIÓN CONCEPTUAL

Unos años después de su publicación, Ed Ruscha, en una entrevista realizada por John Coplans para la revista *Arforum*, comentaría:

Estoy interesado en todo tipo de publicaciones inusuales. El primer libro surgió como un juego de palabras. El título vino incluso antes de que pensara sobre las fotografías. Me gusta la palabra «gasolina» y me gusta la cualidad específica del número veintiséis (Coplans 1965, 25).

Hasta este momento, la idea de la producción de arte estaba focalizada principalmente en el proceso, en la búsqueda de algo. El arte más representativo de aquellos años en Estados Unidos era el expresionismo abstracto. Jackson Pollock, Willem de Kooning o Mark Rothko, máximos referentes de la época eran artistas que basaban su trabajo en el propio proceso de pintar, enfrentándose al lienzo en blanco como quien se sumerge en una aventura hacia un lugar desconocido. El propio Ed Ruscha comenta que, durante sus estudios en Chouinard (Karlstrom 1981), toda su formación estuvo esencialmente encaminada a la exploración del camino del expresionismo abstracto. El hecho de que *Twenty-six Gasoline Stations* existiera en la cabeza del propio Ed Ruscha de un modo premeditado apunta al que quizás sea uno de los aspectos más importantes de esta obra, así como la manera tan peculiar que tenía el autor de entender su producción artística, basada en la construcción de conceptos previos.

Ed Ruscha habla de la cualidad específica del número veintiséis. En el libro, el número veintiséis del título alude al contenido: veintiséis fotografías. Si, por ejemplo, analizamos la estructura del libro, encontramos que tiene veinticinco dobles páginas más la primera y última de cubiertas. Es decir, veintiséis espacios. Veintiséis eran los años que tenía Ed Ruscha cuando se publicó. De hecho, tenía 25 cuando lo hizo, en 1962, y, sin saber por qué, esperó un año para publicarlo, en 1963, con veintiséis. Veintiséis letras tienen el alfabeto americano, aunque el libro, como veremos más adelante, no parece tener ninguna relación con ello. Si contamos las letras que conforman el título, suman veinticinco. Pero observamos que hay una errata,

² Estos datos aparecen en la edición que analizo, donde se indica junto al año de cada edición el número de ejemplares impresos.



porque la manera de escribir en inglés «veintiséis» no es twentysix, sino twenty-six, lo que daría veintiséis caracteres. Observamos que, a pesar de que el número veintiséis es importante para el autor a la hora de conceptualizar la obra, no solo no hay indicios aparentes dentro del libro que nos indiquen su importancia, sino que, además, no parece que Ed Ruscha quiera utilizarlo de forma directa.

Hemos visto como Ed Ruscha elige la palabra «gasoline» solo porque le gusta cómo suena, aunque en otras entrevistas el autor añade que las gasolineras guardan relación con los readymade de Duchamp, aspecto que abordaremos más adelante. La elección de las palabras por su sonoridad es un rasgo que apunta al tono eminentemente poético con el que Ed Ruscha trabajó en toda su obra. Al mismo tiempo, no hay que olvidar que «gasoline» es una palabra muy pop que define muy bien la cultura americana de los años cincuenta y sesenta. La carretera, el viaje, las road movies, los coches, la libertad, el petróleo... Se podría decir que es una palabra muy presente en el imaginario cultural americano de la época y que se puede vislumbrar tanto en la literatura y la música como en el cine³.

El título del libro nos indica de un modo literal lo que hay en su interior: veintiséis gasolineras. A pesar de que muchos puedan considerarlo banal, confiere unidad al libro y establece una fuerte e indisociable relación entre cada una de las imágenes y el libro que las contiene.

Al estudiar todo el trabajo de Ed Ruscha, se aprecia siempre la fuerte relación que el título establece con el contenido. El título es casi siempre una especie de aliteración que repite y describe de un modo literal y simplista el contenido, lo que confiere siempre a su obra un carácter bromista. Lo divertido no es que el título nos indique el contenido del interior del libro, sino descubrir que no contiene nada más que lo que se explicita en el título.

Es como cuando dices: «¿Uh?». Esto es lo que yo siempre he intentado con mis libros. Todo es un dispositivo creado para desarmar a alguien con mi particular mensaje (Sharp 1973, 33-39).

Las presiones sobre los artistas de hoy son extremas. Se sienten obligados a llevar las cosas tan lejos como sea posible, y eso es algo que encuentro muy antinatural. No entiendo que la gente siga forzando y forzando. Yo solo me siento cómodo cuando pienso: «Vale, estas son mis reglas». Me satisface mi propio trabajo, de verdad. Por tanto, creo que el placer está en la combinación de lo ingenioso y lo absurdo. Quiero decir, la idea del combinar vaselina con caviar (Fox 1970, 281-287).

Mi intención a la hora de hacer estos libros fue crear algo que tuviera en cierto modo un humor negro. (Barendse 1981, 8-10).

³ Casualmente, la ruta 66 era el escenario principal en la novela *Las uvas de la ira*, de John Steinbeck, donde una familia arruinada por la crisis de 1929 emprende un viaje a hacia el oeste en busca de nuevas oportunidades.

Si analizamos, por ejemplo, sus pinturas, encontramos el mismo tipo de relación construida entre el título y el contenido. En *Large Trademark with Eight Spotlights* (Ruscha 1962), pintada el mismo año en el que trabaja en *Twenty-six Gasoline Stations*, la pintura representa exactamente lo que el título indica. No hay nada más. La pintura, de 1,98 por 3,06 metros, muestra un cartel comercial muy grande de la Fox, con ocho focos de luz en la esquina superior izquierda del cuadro.

En esta otra pintura de 1964, *Standard Station, Ten Cent Western Being Torn in Half* (Ruscha 1964), observamos que hay una gasolinera de la marca Standard, como indica el título, y, en la esquina derecha del cuadro, una revista del Oeste de diez céntimos de dólar siendo rasgada por la mitad.

Esta fuerte relación entre la información detallada en el título y la información encontrada en el contenido será no solo una característica que se repita en cada una de las obras posteriores de Ed Ruscha, sino que también será, años más tarde, un rasgo característico común de muchas de las obras de los artistas conceptuales.

Lucy Lippard, en su libro *Seis años. La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, comenta:

Como críticos responsables, debemos mencionar a Duchamp como precedente, pero el nuevo arte en Nueva York vino de fuentes más cercanas: entre otras, los escritos de Ad Reinhardt, la obra de Jasper Johns y de Robert Morris, y los inexpresivos libros de fotos de Ed Ruscha (Lippard 2004, 10).

En dicho libro, Lucy Lippard no solo considera a Ed Ruscha como un referente para los artistas conceptuales, sino que, además, y de un modo paradójico, lo considera un artista conceptual más. Cabe decir que, para muchos otros críticos y teóricos, Ed Ruscha es más bien un artista pop. No hay que olvidar que participó junto con Andy Warhol y Roy Liechtenstein en la primera exposición pop organizada por un museo en Estados Unidos (Hopps 1962). En cambio, para otros, como es el caso de Lucy Lippard, encajaría mejor en el considerado arte conceptual. Y es que, aunque formalmente Ed Ruscha utiliza códigos muy pop que pertenecen a clichés de la cultura americana, todo su trabajo se construye a partir de un concepto premeditado.

6. CONTENIDO

Observemos ahora con detenimiento las veintiséis fotografías del libro. Están tomadas en un trayecto que Ed Ruscha conocía bien, ya que creció en Oklahoma junto a sus padres y dos hermanos. En 1956, se marchó a Los Ángeles para estudiar en Chouinard Art Institute. Terminó sus estudios en 1960 y decidió quedarse allí a vivir el resto de sus días. Solía visitar a sus padres unas cinco o seis veces al año, conduciendo un viejo Ford sedán de 1950 que el mismo había tuneado (Auping 2009, 16). En uno de esos viajes, en 1962, Ed Ruscha realiza todo el reportaje fotográfico del libro.

De las veintiséis fotografías, hay veintitrés que se han tomado de día. Tres son tomadas durante la noche. La gran mayoría de las fotos están tomadas desde



el otro lado de la carretera, con cierta distancia, a excepción de tres. Dos imágenes nocturnas están desenfocadas, como si hubieran sido tomadas desde un vehículo en movimiento y al autor no le molestase mucho que no puedan ser observadas nítidamente. Apenas aparecen personas en el libro, ni siquiera dentro de los coches. Hay fotografías donde tampoco hay coches, y uno tiene la sensación de que no hay rastro de presencia humana. Hay que observar muy detenidamente las fotografías para darse cuenta de que solo en las imágenes 2, 6, 13, 20 y 25 aparecen, disimuladas, ocultas y camufladas, algunas personas. En todas ellas se muestran la arquitectura de la gasolinera, sus marquesinas, los surtidores de gasolina, algunos coches aparcados, la carretera, los postes de electricidad, la aridez del paisaje, el paisaje de fondo y una gran cantidad de señales y carteles publicitarios. En la fotografía 11, en la esquina inferior izquierda, se observa lo que parece ser la sombra del propio Ed Ruscha proyectada sobre el suelo.

Al estudiar y colocar cada una de las fotografías sobre el mapa del recorrido, parece como si Ed Ruscha primero las hubiera colocado según se ordenan en el mapa y, después, sin que sepamos muy bien por qué, hubiera cambiado la posición de cinco de ellas.

A continuación, muestro un diagrama donde comparo las imágenes de las gasolineras que aparecen en el libro con su posición correcta si estuvieran ordenadas según el recorrido.

L	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26
M	1	2	5	3	4	8	7	9	10	22	6	12	13	14	15	16	18	19	11	21	23	17	24	25	26	20

L: Orden de cómo las imágenes se sitúan dentro del libro.

M: Lugar donde tendrían que estar si se hubieran ordenado según el mapa.

Ahora intentaremos analizar cómo Ed Ruscha ha diseñado las dobles páginas del libro para tratar de encontrar alguna pista que ayude a comprender dichos cambios.

1. Hay quince dobles páginas donde la fotografía está inserta en la página de la derecha, mientras que la página de la izquierda se mantiene en blanco. El texto siempre aparece a la izquierda de la fotografía, en la página de la izquierda.
2. Hay tres dobles páginas donde aparece una imagen en la página izquierda y otra en la página derecha. El texto en este caso se coloca debajo de cada imagen. En la imagen de la izquierda, alineado a su izquierda. En la imagen de la derecha, alineado a su derecha.
3. Hay tres fotografías compuestas a doble página. Debajo de la imagen, y alineado a su derecha, en la página derecha, se sitúa el texto.
4. Hay una doble página con dos imágenes, una encima de la otra, en la página de la derecha y con la página de la izquierda en blanco. Los textos están a la izquierda de cada imagen, en la página opuesta.

Ahora estudiaremos el ritmo del libro, lo que se conoce como la musicalidad. Para ello, daré el valor 1 a la doble página con una imagen a la derecha, y el valor 2 tanto a las que tienen dos imágenes, una a cada lado, como a las que tienen una imagen a doble página, ya que formalmente ocupan un espacio muy parecido.

1 1 2

1 1 1 2

1 1 1 2

1 1 1 1 2

1 2

1 1 2

1

Se observa, por el ritmo del libro, que Ed Ruscha ha tomado decisiones de edición que de alguna manera lo estructuran. Aparte de eso, encuentro algunas decisiones discretas que no parecen regirse por un patrón concreto. Por ejemplo, las imágenes 18 y 19 están juntas y funcionan muy bien porque ambas fotografías están tomadas de noche. Para que ambas imágenes coincidan en la doble página, Ed Ruscha necesita cambiar de lugar la 17. Las imágenes 7 y 9 conectan muy bien, parece que están en el mismo lugar, en la misma calle. No sería de extrañar que el ponerlas juntas fuera una decisión de edición. La imagen 8, que está situada en el puesto número 6, muestra un gran letrero con el número 66, lo que parece indicar cierta intencionalidad en su colocación. Por último, la imagen 20 del recorrido se sitúa al final del libro, elección muy obvia, ya que la gasolinera tiene un letrero muy grande en italiano que dice FINA, una palabra que bien podría interpretarse como un guiño del autor, por su similitud con la palabra «fin».

Clive Phillpot, sustentándose en la relación del número 26 con las 26 letras del alfabeto americano, plantea la hipótesis de que las imágenes del libro compongan una especie de alfabeto desordenado (Phillpot 2013, 214). Construye su hipótesis tomando el tramo de la carretera, colocando las gasolineras sobre el mapa y dando a cada una el valor de las letras del alfabeto, de la A a la Z. Así, al analizar la ordenación de las imágenes dentro del libro, obtendría el siguiente alfabeto: A B E C D I G H J K L F M N O P Q S T U W R X Y Z V.

Dicha hipótesis parece bastante ingenua y, en mi opinión, errónea, o al menos no hay ninguna pista por parte de Ed Ruscha que la sustente, sino todo lo contrario. El alfabeto reordenado que encuentra Phillpot no significa nada, no es posible encontrar una lógica detrás de su resultado. Es decir, el propio resultado parece invalidar la hipótesis.

Analicemos algunos comentarios de Ed Ruscha sobre este libro para comprobar si podemos construir una hipótesis que dé sentido a su contenido:



Hice alrededor de sesenta o setenta fotografías entre Oklahoma y Los Ángeles. Bien, las más excéntricas fueron las primeras que tiré a la basura. No quería mostrar diversidad. Yo quería un libro severo (Davis 1969, 1).

Mis imágenes no son lo interesante, no son lo que importa. Son solo una colección de hechos (Davis 1969, 1).

Tuve la sensación de ser un gran reportero cuando hice este libro. Yo volvía a Oklahoma bastante a menudo, unas cinco o seis veces al año. Y pensé que había un gran paisaje vacío entre los Ángeles y Oklahoma y que alguien tenía que informar de aquello en la ciudad. Era una forma sencilla de capturar esa información y recuperarla. Creo que es una de las mejores formas de exponer los hechos. No quería ser alegórico ni místico ni nada de eso. No es más que un manual de formación para personas que quieren saber cosas así (Bourdon 1072, 33).

No cabe duda de que la antigua ruta 66, el tramo entre Oklahoma y Los Ángeles, que atraviesa además el desierto de Mojave, tenía un valor sentimental y especial para el propio Ed Ruscha. Tampoco cabe ninguna duda de que su intención era la de representar de algún modo, y utilizando el libro como formato, dicho paisaje. Por un lado, dice ser una especie de reportero, pero también cuenta que, tras hacer sesenta o setenta fotografías, decide eliminar las imágenes más excéntricas. Es improbable que un reportero hubiera hecho eso. Es decir, en mi opinión, Ed Ruscha siente que está realizando una labor de reportero al fotografiar aquellas gasolineras, pero, al mismo tiempo, dudo que estuviera interesado en hacer un reportaje al uso. No intenta documentar la diversidad que uno puede encontrar en un paisaje tan austero a través de una colección de imágenes que, de algún modo, puedan mostrarlo por completo y de un modo más fehaciente. A Ed Ruscha no solo no le interesa la diversidad, sino que intenta deshacerse de ella. La pregunta que me hago ahora es por qué.

Mi hipótesis es que, al eliminar las gasolineras más excéntricas, consigue dos cosas: primero, darle a la imagen de la gasolinera un valor universal y, segundo, hacer que el libro cobre mucho mayor sentido y deje de ser meramente un medio de información.

Si uno quiere describir con una imagen la esencia de, por ejemplo, una manzana, no es muy buena idea intentar representarla con la imagen de una manzana que, por sus cualidades, la haga distinta de las demás. Lo lógico sería intentar encontrar una imagen capaz de representar todas las manzanas del mundo. Esto es algo que en la poesía siempre ha estado muy presente: la idea de universalidad. Por contra, una imagen excéntrica tiene ya por sí un valor individual que la hace única. Si Ed Ruscha hubiera introducido las imágenes más excéntricas dentro del libro, este podría entenderse como una colección de excentricidades⁴. De imáge-

⁴ Intentaré aclarar a que me refiero cuando digo colección con un ejemplo gráfico: supongamos que colocamos sobre una mesa diez manzanas de tamaños más o menos parecidos, todas con un



nes que tienen ya por sí una entidad propia. Estas imágenes tendrían un valor individual y por tanto serían independientes del libro. El libro, como objeto artístico en sí mismo, perdería entonces su valor y ya no podría ser un libro severo, sino un simple contenedor.

Esto explicaría también por qué Ed Ruscha se empeñó en eliminar cualquier pista que sirviera para construir una interpretación del libro. Porque entenderlo como una colección con un mensaje, con una posible interpretación que genere un significado o una historia en su interior, convierte al libro de un modo inexorable en un medio.

Ed Ruscha, en *Twentysix Gasoline Stations*, a mi parecer está intentando reproducir un paisaje de un modo muy personal. Un espacio vacío, atravesado por una carretera, donde uno solo encuentra gasolineras a su paso. El coche, la carretera, el árido paisaje, la arena, la soledad. Todo eso, concentrado en veintiséis fotografías de gasolineras, aparece en el libro. Ruscha pretende transmitir un paisaje en toda su plenitud. No está interesado en el detalle, en el recorrido. Elimina cualquier aspecto narrativo que pudiera tener el libro y que distrajera al lector de su valor real. *Twentysix Gasoline Stations* no es una guía, no es un viaje, tampoco una colección; de serlo, estarían todas y cada una de las gasolineras del recorrido, ordenadas y clasificadas. Es algo más intenso. A Ed Ruscha le interesa captar la esencia de un lugar, de un paisaje, y la esencia, para él, no se encuentra en lo excéntrico, en lo particular y diferente, sino en los pequeños aspectos de lo genérico, lo colectivo y universal.

7. EL CONCEPTO TIEMPO

El concepto del tiempo no aparece en el libro *Twentysix Gasoline Stations*. En cambio, si analizamos todo el trabajo realizado por Ed Ruscha en paralelo a sus libros, desde sus pinturas a sus películas, el tiempo aparece como uno de los rasgos más característicos.

Observemos, por ejemplo, una de sus pinturas más representativas: *Ancient Dogs Barking-Modern Dogs Barking* (Ruscha 1980). El cuadro tiene un tamaño 50 por 400 centímetros. En la pintura se representa un paisaje horizontal. Un fuerte horizonte justo en el atardecer que, por sus tonos rojos, ocres y amarillos, nos recuerda a un paisaje árido del oeste americano. En la izquierda del cuadro, de tamaño muy pequeño, casi insignificante, aparece un bocadillo que señala un punto en el paisaje y dice: «ancient dogs barking». En el otro extremo del cuadro, casi en simetría,

tono de color rojizo y con manchas marrones. Aparentemente, todas iguales y distintas, como si pertenecieran a una misma familia de manzana. Y ahora, sobre otra mesa, colocamos otras diez manzanas. Son todas distintas en cuanto al color, el tamaño, la textura y las manchas. Cada una pertenece a una familia distinta. Imaginemos ahora que tuviéramos que definir lo que hay en cada mesa por su conjunto. Diríamos que en la primera mesa hay un montón de manzanas y, en la segunda, una colección. Si acudimos a la definición de la RAE de «colección», encontramos lo siguiente: «Conjunto ordenado de cosas reunidas por su especial interés o valor».



otro bocadillo igual dice: «modern dogs barking». El cuadro solo puede ser observado apropiadamente desde muy cerca, debido al tamaño de letra del bocadillo, y el observador tiene que caminar a lo largo de sus cuatro metros para poder verlo al completo. Al final, el cuadro es lo que el título indica: unos perros antiguos, digamos del Pleistoceno, a la izquierda y unos perros de la era moderna a la derecha. Los dos grupos de perros aparentemente son iguales, unos puntos en el paisaje, solo que entre unos y otros hay, como el propio autor dice, «siglos y siglos» (Karlstrom 1981, 171). Una eternidad.

Ahora analicemos una de sus películas, *Miracle* (Ruscha 1975), realizada en 1975. La película trata de un hombre, un paleta sin estudios que, por circunstancias de la vida, debe reparar el motor de su propio coche. No tiene dinero para pagar a un mecánico que lo repare y no tiene ni idea de coches. No sabe nada de mecánica, pero necesita urgentemente repararlo. Le va la vida en ello. Así que se pone a estudiar mecánica, va a la biblioteca, lee libros, investiga y prueba. A medida que el tiempo pasa en la película y a medida que poco a poco el hombre va adquiriendo conocimientos, vemos cómo también comienza a cambiar. Sus hábitos rudos empiezan a refinarse, su forma de hablar es paulatinamente más sofisticada, comienza a desarrollar el gusto, se va haciendo más organizado, va adquiriendo una disciplina de la que carecía, etc. Al final de la película, el protagonista no solo ha conseguido reparar el coche, si no que él mismo ha cambiado por completo.

La película, como el propio Ed Ruscha dice, «es, como en mis pinturas, un degradado horizontal donde el tiempo es la única idea existente» (Karlstrom 1981). El mismo degradado temporal que utiliza en *Ancient Dogs Barking-Modern Dogs Barking*.

En cambio, es paradójico escuchar al propio Ed Ruscha cuando asegura: «El tiempo es una de las cosas que más me interesan en mi trabajo, pero en ninguno de mis libros exploré los elementos del tiempo» (Karlstrom 1981).

Estas palabras vienen a reforzar mi hipótesis anteriormente expuesta. Primero hay que entender que el formato del libro es un formato que, por su estructura secuencial de espacios, permite muy fácilmente trabajar con el concepto del tiempo, es decir, con el concepto narrativo. Esta es la razón por la que el libro ha sido, a lo largo de la historia, un formato perfecto para cualquier tipo de narrativa. Y esta es la razón por la que el libro es comprendido como un medio.

Me gusta creer que Ed Ruscha decide no usar de un modo consciente el concepto de tiempo en sus libros, a pesar de que era un concepto primordial en todo su trabajo, porque, como he explicado anteriormente, quiere hacer un libro que sea una obra de arte y no un medio. No está interesado en generar un contenido dentro de un continente, sino en hacer que el continente y el contenido sean lo mismo. Por eso se deshace de las imágenes excéntricas, elimina cualquier pista que nos permita interpretar algo. Por eso escribe «twentysix» de un modo erróneo, para que no creamos que tiene alguna vinculación con las veintiséis letras que formarían el título escrito correctamente. Por eso no ordena las imágenes según el mapa del recorrido en el que se encuentra. Hasta en las páginas donde repite la misma composición de imagen, altera la colocación del texto respecto a esta, para no crear algún patrón que se repita.



Ed Ruscha no quiere que lo que ocurra en el interior del libro sea la reproducción de un hecho, de una historia o de una experiencia, sino que el libro sea la experiencia en sí misma.

8. LA FOTOGRAFÍA

La mayoría de los estudios que se han llevado cabo sobre este libro están realizados desde una mirada fotográfica, olvidándose por completo de la importancia del formato y comprendiendo el libro como un soporte de la verdadera obra, que son las fotografías. En estos casos, el libro pasaría a ser comprendido como un mero contenedor, y las fotografías podrían ser sustraídas del libro para ser mostradas o bien de forma independiente, o en otros contextos como el espacio expositivo.

Primero, veamos qué opinaba Ed Ruscha al respecto:

... es solo una simple reproducción de fotografías. Por tanto, no es un libro que albergue una colección de fotografías de arte, son solo datos técnicos, como la fotografía industrial. Para mí, son solo instantáneas (Coplans 1965, 25).

La cámara es usada simplemente como un dispositivo documental, el dispositivo documental más a mano. Eso es lo único que es (Coleman 1972, 12).

Las fotografías que yo uso en ningún sentido son nada arte. Pienso que la fotografía como arte está muerta; solo tiene lugar para un uso comercial, técnico o con fines informativos (Mitchum 1979, 22).

Estas declaraciones del autor no solo esclarecen su intencionalidad con las fotografías, sino que fortalecen la hipótesis del libro antes expuesta. Esto justificaría las dos imágenes movidas que aparecen en el interior, casi como una señal de aviso que el propio autor coloca para no generar debate.

Las imágenes que Ed Ruscha introduce en el libro no solo no tienen valor artístico alguno, sino que además no pueden tenerlo. No lo tienen porque, como el propio autor admite, no hay ninguna intencionalidad artística detrás de cada fotografía, son solo meros documentos. Y no pueden tenerlo porque Ed Ruscha es consciente de que cualquier valor artístico que pueda tener una fotografía de forma independiente la liberaría del libro, y el libro, por tanto, dejaría de ser un objeto primario y pasaría a convertirse en secundario. Es decir, de nuevo, en un medio.

Las fotografías son solo hechos, elementos primarios sobre los cuales poder trabajar. Elaborar un libro como obra de arte consiste en hacer un ejercicio de post-producción⁵. Por tanto, la primera tarea que Ed Ruscha llevaba a cabo consistía en encontrar el material con el que hacer sus libros, las fotografías, aquello que le gus-

⁵ De no ser así, irremediablemente nos trasladaría de nuevo a considerar el libro como medio, ya que su contenido sería considerado como información secundaria.



taba definir como hacer la labor de reportero (Bourdon 1972, 33). Salir del estudio, observar las cosas con detenimiento, tomar notas y capturar los hechos. En definitiva, encontrar y capturar una información que más tarde sería utilizada como material en el proceso de posproducción del libro. El artista no crea, sino que encuentra y manipula, una idea que nos recuerda a aquellas deambulaciones por la ciudad que los artistas dadá llevaban a cabo a modo de safaris. Se trataba de buscar fuera una influencia directa, lo que también es una reminiscencia de los pintores clásicos del paisaje, que se mimetizaban con el entorno mirándolo de frente. Así pues, Ruscha puede considerarse un artista del paisaje, y como ya hemos visto anteriormente, este libro en realidad es la representación de un paisaje muy concreto. El paisaje es un tema que aparece en la mayoría de sus libros posteriores y de gran parte de su obra pictórica. No es casualidad que se lo considere como uno de los artistas que mejor han sabido representar el oeste americano. Casi todos sus libros giran en torno a la ciudad de Los Ángeles: gasolineras, apartamentos, palmeras, aparcamientos, piscinas... Son imágenes que nos muestran la verdad de un paisaje.

El historiador Wolfgang Stechow, en su libro *Dutch Landscape Painting of the Seventeenth Century* (Stechow 1968), relata que los pintores de paisaje holandeses no estaban interesados tanto en representar aquello que veían como en representar una ilusión, de tal modo que el paisaje pintado respondía a una escenografía idealizada de la realidad. La pintura era concebida más bien como un paisaje ficcionado. En este libro de Ed Ruscha, el paisaje también se construye de un modo parecido, como una ficción creada a partir de una realidad concreta. A diferencia de la pintura paisajística de los pintores holandeses, Ruscha no nos muestra la imagen del paisaje, su totalidad, sino que ofrece las herramientas para reconstruirlo con la imaginación. Un retrato particular que, paradójicamente, no podemos ver, pero que se construye, mediante su lectura, a partir de una colección de hechos concretos, un fenómeno que se logra gracias al montaje narrativo del artefacto-libro. En definitiva, un efecto especial que consiste en manipular la realidad para crear una ilusión en el espectador.

Walter Benjamin (Benjamin 2003), hablaba de esta artificiosidad al comparar el paisaje representado por un pintor con el representado por el operador de cámara:

El pintor mantiene, mientras pinta, una distancia natural con la realidad; el operador penetra profundamente en la textura del hecho. Las imágenes resultantes son enormemente distintas. La del pintor es una entidad total, la del camarógrafo una suma de fragmentos (Benjamin 2003, 42).

La figura del camarógrafo podría ser perfectamente sustituida por la de Ruscha y sus fotografías. Para el filósofo alemán, la imagen del camarógrafo resultaba mucho más significativa porque «proporciona ese aspecto puro de la realidad que el hombre espera de la obra de arte, y lo hace penetrando la realidad de una manera más intensa» (Benjamin 2003, 42). Lo que quiere decir es que, en el cine, la realidad no se nos muestra en su totalidad, como sí lo hace la pintura de un paisaje, sino que la totalidad se construye en la mente del espectador a través de la observación de pequeños fragmentos de esta. El cineasta Lev Kuleshov, en 1905, lo ilustraba muy bien con una película en la que mostraba el poder del montaje en la interpre-



tación de los hechos (Kuleshov 1912). La película se construía con tres montajes de dos secuencias. En la primera secuencia siempre aparecía el actor Iván Mozzhujin, mirada neutra, sonrisa entrecortada y corbata negra. En cambio, la segunda secuencia de cada montaje siempre era distinta.

En el primer montaje, interpretamos que el protagonista tiene hambre, al ver en la segunda secuencia la imagen de un plato de sopa y una copa de vino.

En el segundo, está triste, destrozado. Lo deducimos al ver la imagen de una niña, con las manos abrazadas, tumbada dentro de un ataúd de madera.

En el último, en cambio, aparece el deseo sexual, que imagina el cuerpo desnudo de una mujer oculto tras una fina bata de seda, entreabierta.

De este modo, Kuleshov mostraba el poder que el montaje cinematográfico tenía en la construcción del mensaje en el espectador, un mensaje que se construye a base de conectar dos imágenes y completar el vacío que hay entre ellas. No es lo que vemos, sino lo que imaginamos ver.

Al analizar el libro de Ed Ruscha, observamos que las imágenes del interior permiten, al igual que en el experimento de Kuleshov, reconstruir una imagen más grande. Es un paisaje que se devela a través de la lectura. De esta manera, *Twenty-six Gasoline Stations* devela la imagen del paisaje americano, ese desierto cruzado por una carretera que nos traslada a las road movies de Hollywood. En otros libros posteriores del autor, como por ejemplo en *Various Small Fires and Milk*, muestra el recuerdo de acciones que ya no existen. En *Every Building on the Sunset Street*, el libro se hace calle. *Thirtyfour Parking Lots* y *Some Los Angeles Apartments* son un retrato de la ciudad de Los Ángeles. En *Nine Swimming Pools* el libro se transforma en la metáfora de una piscina donde las imágenes aparecen flotando, de un modo casual, entre las páginas. *Royal Road Test* son las huellas de una acción pasada, que no vemos pero que intuimos. En *Dutch Details*, la estructura del libro adquiere la forma de un típico canal holandés, mientras que *Real State Opportunities* desvela el crudo retrato del sueño americano.

El paisaje, construido como una suma de elementos independientes, irremediablemente nos traslada a Gertrude Stein. A la escritora americana le gustaba utilizar la metáfora del paisaje para definir sus obras de teatrales. «I think plays really ought to be a stable thing, a thing that cannot go away, which is what a landscape is» (Stein 1993). Para Stein, el paisaje se presenta como una imagen estática en la que, si se observa con detenimiento, se aprecia que cada uno de los elementos que lo conforman tienen vida. Sus obras de teatro se construían mediante múltiples elementos vivos o pequeñas acciones que compartían una misma escena, un complejo sistema de microrrepresentaciones superpuestas que construían la imagen de un paisaje. Eran elementos con entidad propia que, sin embargo, solo se comprendían desde una visión de conjunto. Del mismo modo, las fotografías en el interior del libro de Ruscha habría que comprenderlas como las líneas de un dibujo en el que separadas no dicen nada, pero todas juntas son capaces de proyectar una entidad más grande. Una imagen fantasma que no vemos, pero que está. De esta manera, Ed Ruscha consigue trasladar la representación clásica del paisaje sobre un lienzo al interior de un dispositivo-libro, convirtiendo la experiencia contemplativa de una pintura en una experiencia lectora.



9. SOBRE LA PERFORMATIVIDAD

The total picture is of photographs in a book form with the idea that you can flip through the pages. That act is like happening, in a way, or a piece of performance art. You can turn to page sixteen first, if you want, or you can turn to page one. The book, itself, has a diverse ability to give you photographs and give you the act of editing them in your own mind as you move through the pages. Anyway, it's the power of the book format that motivated me to begin all these books (Wolf 2004, 275).

Estas palabras de Ed Ruscha muestran lo consciente que el artista era acerca de la cualidad performativa del libro al ser comprendido como obra. La especificidad de la obra con el formato, que permitía liberar al libro de su función clásica de medio, acercaba al libro hacia nuevos modos de ser experimentado. El libro como formato se hacía significado y adquiriría la cualidad de ser una estructura abierta, permeable, que permitía adentrarse bajo cualquier lógica lectora. Es decir, adquiriría la capacidad de construir condiciones propias de lectura (Carrión 2016).

De este modo, el acto de leer se libera de cualquier estructura lógica fijada con anterioridad. Ya no importaba, como afirma Ruscha, si se empieza en la página dieciséis, por el final o por el inicio. Tampoco es necesario hacer una lectura completa del libro. En algunos casos, basta con solo comprender la idea y el concepto detrás de este, porque, al igual que cuando uno camina por el bosque, un paseo aleatorio puede ser más que suficiente para construir una fiel imagen de todo su conjunto.

Al perder su carácter de medio de comunicación, erradica su dependencia de una influencia lógica exterior. Andrea Soto Calderón, al hablar sobre la performatividad de las imágenes, esgrime la idea de que los enunciados performativos carecen de referente (Soto Calderón 2020). Es decir, que no describen una situación anterior. Para la filósofa Judith Butler, que indagó sobre la performatividad desde una perspectiva de género, las acciones o los cuerpos son performativos cuando producen generación de realidad por la transformación de esta (Butler 2009, 321-336). En otras palabras, que la realidad no es una situación estática, sino que se construye en el tiempo y está en constante cambio.

Podemos pensar que la realidad del contenido del libro en calidad de obra de arte no existe como tal, de lo contrario el libro sería comprendido como un contenedor, es decir, un medio. Más bien, la realidad aparece con el deambular del lector a través de sus páginas, alterando un estado inicial. «Cuando el dedo roza con cierta fe lo inerte» (Moreno Mansilla 1991), que decía Luis Moreno Mansilla. Todo lo que ocurre durante la lectura, lo que vemos, lo que encontramos, no pertenece a una historia, un recuerdo o una realidad procedente del pasado, sino que pertenece al ahora mismo. No es la representación de una realidad, si no la realidad misma.

En el libro de Ed Ruscha, observamos cómo el libro podría ser leído, en principio, siguiendo las pautas de cualquier otro libro, es decir, de izquierda a derecha. En cambio, no vemos que haya algún indicio que impida leerlo de otro modo. Podríamos leer el libro al revés, o comenzar por el medio, y la obra no se vería afectada. Podríamos incluso no necesitar leerlo por completo. Bastaría con saber que hay, como ya adelanta el título, por ejemplo, veintiséis fotografías de gasolineras. Es un libro que no tiene una lógica de lectura necesaria para ser comprendido.



De este modo, el libro podría ser más bien comprendido como un artefacto instalativo. Alison Knowles no estaba desencaminada al construir en su apartamento neoyorquino la instalación conocida como *The Big Book* (Knowles 1968), un libro de casi tres metros de altura que permitía al lector adentrarse en su interior y habitarlo, de tal manera que sus acciones y movimientos eran los que, en última instancia, daban forma a la propia realidad de la obra. Tal como afirmaba la propia artista, existían tantas obras como lectores. Aquella instalación se erigió como una metáfora elocuente del libro de artista que ilustraba de una manera precisa la condición performativa de este nuevo formato. Pero, aunque el libro como artefacto instalativo tiene semejanzas con la instalación, también mantiene ciertas diferencias.

En una instalación, al igual que en *The Big Book*, existe una presencia física real por parte del espectador. Es como entrar en la casa del terror de un parque de atracciones, donde uno experimenta en primera persona una realidad que se construye mediante el acto de deambular o de moverse por el interior. En cambio, en el libro no existe tal experiencia física, sino que más bien funciona como un artefacto que nos permite imaginar y trascender nuestra propia realidad, un mecanismo sobre el que proyectar una realidad ficticia en la que, a diferencia de la literatura, no existe una referencialidad. La performatividad del lector no tiene como consecuencia la construcción de una realidad real, sino de una realidad imaginada. El libro, de este modo, se presenta como una máquina del engaño, donde no importa tanto la narrativa o visualización del truco como el propósito de este. Así, el libro como artefacto se asemeja a la caja de luz de una pista de baile, a los fuegos artificiales en la noche de San Juan, a la chistera mágica del mago Mystag, al wall of sound de Phil Spector en la canción *Be My Baby*, a los efectos especiales rudimentarios que Michel Gondry utiliza en sus películas, a esa olla con petardos y a la voz de gánster que Macaulay Culkin utiliza para asustar y ahuyentar a los ladrones, a las onomatopeyas o las líneas de movimiento de los cómics, a los peta zetas, a la leche condensada de un café bombón o al croma de aquel famoso vídeo de Youtube que mostraba a un chino que había creado una capa de invisibilidad.

10. DOS FOTOGRAFÍAS

En el interior del libro *Twentysix Gasoline Stations*, en la página cuatro, podemos leer una dedicatoria del autor: «To Patty Callahan». Al intentar averiguar la identidad de Patty Callahan y su relación con el autor solo encontré dos fotografías.

Fotografía 1: Un hombre y una mujer, en un espacio amplio y tenue. Jóvenes, elegantes y apuestos. Los dos miran a la cámara en el momento en el que la fotografía es tomada. Posan. Ella, relajada, sonríe. Él, en cambio, en tensión, se mantiene serio. Los dos sostienen en la mano lo que parecen sendas copas de champán. Ella, con la mano izquierda, al mismo tiempo que sujeta un cigarrillo entre los dedos. Él, con la mano derecha, para equilibrar. Una luz en el centro de ambos ilumina la escena. Una vela soportada por él, con su mano izquierda, sujetada con fuerza, hace las veces de eje de simetría entre los dos. La fotografía pertenece a Julian Wasser, fotógrafo de famosos y alumno de Weegee. Fue tomada el 8 de octubre de 1963.



En ella aparecen Ed Ruscha y Patty Callahan. La imagen está tomada en el interior del Museo de Arte Moderno de Pasadena. Más concretamente, en la recepción que el museo organizó con motivo de la retrospectiva dedicada a Marcel Duchamp.

Fotografía 2: De brazos cruzados y piernas abiertas. Así aparece Ed Ruscha en el centro de la fotografía. La imagen está inclinada unos diez grados hacia la izquierda. Ruscha posa delante de una valla publicitaria donde se lee: «24 HR. Welcome». La foto data de 1962, y está tomada por Patty Callahan en el desierto de Mojave. *Twentysix Gasoline Stations*, como en el libro se indica, se hace en ese mismo año. El desierto de Mojave es atravesado al sur por la ruta 40, antigua ruta 66, que conecta Oklahoma con Los Ángeles. Si observamos la fotografía, la valla sobre la que posa Ruscha bien podría pertenecer a una gasolinera, es la típica valla colocada en las estaciones de servicio 24 horas.

Intuyo que esta segunda fotografía está tomada en el mismo viaje en el que Ed Ruscha fotografió las veintiséis gasolineras. Eso explicaría la dedicatoria, ya que sería probable que Patty Callahan lo acompañara en el viaje.

De la primera fotografía, en cambio, me interesa lo que la imagen, de un modo casual, pueda simbolizar. Al verla, no puedo no acordarme de las palabras que Ed Ruscha utiliza al hablar de *Twentysix Gasoline Stations*: «El readymade fue, más o menos, como una luz que me guio» (Barendse 1981, 11). La misma luz que sujeta con la mano izquierda, con fuerza, para que no se le caiga. La misma que ilumina la escena.

11. OFICIO DE UN ARTISTA EDITOR

Ed Ruscha nunca ha ocultado la influencia recibida de Marcel Duchamp, y es obvio que sus libros intentan de algún modo recorrer caminos parecidos.

Duchamp ha matado la idea del objeto expuesto. Después de lo que él hizo, sería difícil sorprender a alguien. Los libros fueron una manera propia de pillar a mi audiencia desprevenida (Barendse 1981, 11).

Hagamos el ejercicio de comparar la obra *La fuente*, de Marcel Duchamp, con el libro de Ed. Ruscha, *Twentysix Gasoline Stations*.

Duchamp toma un urinario, un objeto ordinario y universal. Ed Ruscha, en cambio, opta por muchos objetos similares: veintiséis gasolineras.

Duchamp introduce su objeto dentro de un espacio expositivo. Ed Ruscha, en cambio, ya que no puede introducir veintiséis gasolineras en un museo, lo que hace es fotografiarlas y reproducirlas en el interior de un libro. Por un lado, un objeto pequeño, fácil de mover, dentro de un contenedor grande y fijo. Por otro, muchos objetos grandes, inamovibles, dentro de un contenedor pequeño que cabe en el bolsillo de una chaqueta.

Ambos utilizan un humor muy particular a la hora de nombrar la obra. Duchamp juega con las relaciones que se puedan producir al unir el título, *La fuente*, con el objeto, un urinario. Juega con la metáfora y la alegoría. Por su parte, Ed Rus-



cha, al usar como título algo tan obvio como el propio contenido, hace gala de un humor más espontáneo, digamos más estúpido y aparentemente menos sofisticado. Emplea una especie de aliteración: «La gracia está en ambas cosas, en la combinación de lo inteligente y lo absurdo» (Fox 1970, 286).

En ambos casos, la idea romántica del artista que crea algo mágico de la nada con sus propias manos desaparece. En el ejercicio de Duchamp, el trabajo del artista consiste en encontrar un objeto existente, conceptualizarlo, pensar en un título y descontextualizarlo. El objeto es una pieza industrial, fabricada en cadena, para un uso muy concreto y fuera de cualquier índole artística. Este ejercicio planteaba una posición ideológica firme por parte del artista, una postura algo anárquica y punk, donde el trabajo del artista se liberaba de cualquier esfuerzo físico, quedando reducido a una simple decisión intelectual. La obra no se concebía ni se comprendía desde una perspectiva estética o visual, sino desde una perspectiva conceptual.

En el ejercicio de Ed Ruscha, el artista encuentra también un objeto existente, la gasolinera, pero no se conforma con uno, sino que decide que sean veintiséis, ni uno más, ni uno menos. Sale en busca de ellas y las fotografía. Diseña un formato de libro donde introducirlas. Edita, organiza y compone cada una de las fotografías dentro de libro. El objeto único de Duchamp se corresponde con cuatrocientos libros impresos en una primera edición, que, al estar numerados y firmados por el propio autor, se corresponden con cuatrocientas piezas únicas e iguales. En el caso de Duchamp, el galerista se encarga de buscar un comprador. En el caso de Ed Ruscha, es el propio autor quien se encarga de su venta y distribución.

Mientras Duchamp optaba por la ley del mínimo esfuerzo como ideología, Ruscha se inclinaba hacia una postura fordista del arte, al convertir su obra en un producto de consumo producido en serie, como es el libro. Frente a una actitud reaccionaria que nos recuerda a aquel «I would prefer not to» del relato de Herman Melville (Melville 2012), el artista de Los Ángeles se apropia de todo un sistema de producción, abarcando cada uno de los oficios involucrados en la cadena: desde el reportero que busca información hasta el diseñador gráfico que crea el diseño y la maquetación del libro, el editor que corrige y revisa cualquier error de edición, el impresor cuyas manos se manchan de tinta y el distribuidor encargado de llevar el libro al mayor número posible de personas.

Quando yo empecé con uno de aquellos libros, tuve que hacerme empresario en la materia, hacer de chico de los recados, ser el creador y propietario del trabajo al completo, y me gustaba aquello... (Fox 1970, 286).

Yo podría imprimir cien libros y venderlos por cincuenta dólares cada uno como una gran pieza de arte, pero no quiero hacer eso. Quiero conseguir un precio bajo para que todo el mundo pueda conseguir uno. Quiero ser el Henry Ford del arte (Fox 1970, 286).

También encontramos diferencias en la forma en que ambos artistas presentan su obra y en el espacio que esta ocupa. El urinario se presentaba como un objeto único, firmado por el artista, en el interior de un museo. Aunque la obra fuera revolucionaria en aquella época, comprobamos que acepta el papel que impone la industria



del arte, y la obra sigue existiendo como objeto y mercancía. Es decir, aún conserva el aura de objeto único firmado. En cambio, el libro de Ruscha rompe completamente con esto. Al ser producido industrialmente, la obra se despoja por completo de su aura original. Los libros se producen en grandes tiradas, nunca inferiores a 400 unidades. El objeto de arte desaparece al ser convertido en un objeto de consumo, y el libro se presenta como un espacio alternativo al espacio expositivo. Mientras que el urinario debe ser experimentado dentro del espacio sagrado del museo, el libro puede ser disfrutado en cualquier lugar íntimo bajo la mirada atenta del espectador-lector.

12. AQUELLA OTRA GENTE

Dear Mr. Ruscha: I am, herewith, returning this copy of *Twentysix Gasoline Stations*, which the Library of Congress does not wish to add to its collection. We are, nevertheless, deeply grateful for your thoughtful consideration of our interests (Ruscha 1964, 55).

En octubre de 1963, la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos en Washington escribió una carta a Ed Ruscha donde rechazaba tajantemente alojar en su colección su libro *Twentysix Gasoline Stations*. El libro era rechazado por la forma poco ortodoxa que tenía y por la falta de información en su interior. Es decir, no sabían cómo catalogarlo ni dónde colocarlo. Ruscha utilizó el rechazo a su libro como una oportunidad. Meses más tarde, en marzo de 1964, Ruscha pagó de su bolsillo un anuncio en la revista *Artforum*. El anuncio era una especie de publicidad de *Twentysix Gasoline Stations* donde indicaba a la audiencia cómo y dónde poder comprarlo. En dicho anuncio, se podía ver una fotografía del libro sostenido por una mano y con un encabezado, en tamaño de letra grande: «REJECTED by the Library of the Congress» (Ruscha 1964, 55).

Treinta años más tarde, el historiador, crítico y comisario Douglas Crimp escribiría *On the Museum's Ruins* (Crimp 1995), un estudio que reflexiona sobre el fin del modernismo y el comienzo de la postmodernidad en el arte. En dicho estudio, primero analiza y establece la importancia de la fotografía en dicha transición, cómo esta permitió a los artistas mutar desde unas técnicas de producción clásicas hacia técnicas de reproducción que darían paso a una nueva era. Fija su atención en el trabajo de Robert Rauschenberg, en sus pinturas hechas a base de fotografías e imágenes encontradas en periódicos o revistas y serigrafadas sobre el lienzo. Para muchos otros críticos, las serigrafías de Rauschenberg y Andy Warhol son el inicio del postmodernismo. En cambio, para Crimp, reflejan más bien un momento de transición, y considera que el cambio real se produce cuando los artistas son capaces de enajenarse y desvincularse por completo de las estructuras del pasado. Es decir, de las estructuras del siglo XIX: la academia y el museo. Es verdad que las serigrafías de Rauschenberg y Warhol habían dado un paso, pero sus reproducciones y serigrafías seguían siendo lienzos para ser expuestos en el museo. Crimp no da nombres ni fechas, quizás también para evitar caer en los vicios del academicismo y en su necesidad de construir héroes. Para fundamentar su teoría, la ilustra con una sencilla anécdota (Crimp 1995, 77-81).



Cuenta que, un día, en la Biblioteca Pública de Nueva York, mientras buscaba información para un artículo acerca de la historia del transporte, se quedó perplejo al encontrar entre los libros de carreteras el libro *Twenty-six Gasoline Stations*, de Ed Ruscha. Al principio, comenta, pensaba que se trataba de un error de los bibliotecarios. No podía ser. Pero, después, con calma y tras reflexionar durante unos días, llegó a la conclusión de que no se había producido ningún tipo de error. Si observamos el libro con detenimiento, uno no puede encontrar información o pista alguna en su interior que indique o haga referencia a algo. Por supuesto, no hay nada que indique que se trata de un libro, digamos, de arte. El libro solo contiene fotografías de gasolineras, veintiséis. El bibliotecario, además, no tendría por qué saber quién era Ed Ruscha, y, por lógica común, un libro sobre gasolineras tiene más sentido colocarlo en el área de infraestructuras y carreteras que en la de arte, matemáticas o filosofía. Tenía todo el sentido del mundo; el arte, por fin, había salido del nido.

Paradójicamente, tras leer *On the Museum's Ruins*, no pude no acordarme de unas palabras de Ed Ruscha: «Los libros cobran su fuerza cuando son encontrados por extraños» (Barendse 1981, 8). No he podido evitar sonreír, porque esta pequeña anécdota que cuenta Douglas Crimp nos muestra que Ruscha, lejos de ser o no un ejemplo de paradigma postmoderno, había conseguido, con el paso de los años, una doble victoria. Que *Twenty-six Gasoline Stations*, al fin, estuviera catalogado dentro de una biblioteca y que, además, fuera colocado en el lugar preciso, para ser leído por extraños. Aquella otra gente.

RECIBIDO: 19-3-2024; ACEPTADO: 4-9-2024



BIBLIOGRAFÍA

- AUPING, M. (2009). «Street Talk with Ed Ruscha» (trad. del autor), en *Ed Ruscha: Road Tested* (2011). Berlín: Hatje Cantz Verlag.
- BARENDSE, H.M. (1981). «Ed Ruscha: An Interview» (trad. del autor). *Afterimage*, 8(7).
- BENJAMIN, W. (2003). *La era del arte en la época de su reproducción mecánica*. (Trad. de Wolfgang Iser). Madrid: Casimiro.
- BERGER, D. (2016). «The Making of Ed Ruscha's Every Building on the Sunset Strip», en Baltzer, N. Stierli, M. (eds.). (2016). *Before Publication. Montage in Art, Architecture, and Book Design*. Zürich: Park Books, pp. 108-122.
- BLAKE, W. (1789). *Songs of Innocence and of Experience*. Recuperado de <https://www.gutenberg.org/files/1934/1934-h/1934-h.htm>.
- BOURDON, D. (1972). «Ruscha as Publisher». *Art News*, 71(4).
- BUTLER, J. (2009) «Performatividad, precariedad y políticas sexuales». *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, 4(3), 321-336.
- CARRIÓN, U. (2016). *El arte nuevo de hacer libros*. México. D.F.: Tumbona Ediciones.
- CELLA, B., FINDEISEN, L. y BLAHA, A. (eds.) (2017). *NO-ISBN: On Self Publishing*. Viena: Salon für Kunstbuch.
- COLEMAN, A.D. (1972). «My Books End Up in the Trash». *The New York Times*, 121(41), p. D12.
- COPLANS, J. (1965). «Concerning Various Small Fires: Edward Ruscha discusses his perplexing publications». (Trad. del autor). *Artforum*, 3(5), 25.
- CRIMP, D. (1995). *On the Museum's Ruins*. Cambridge: The MIT Press.
- DAVIS, D.M. (1969). «From Common Scenes, Mr. Ruscha Evokes Art». *National Observer* (julio de 1969), p. 1.
- DEAN, R. (ed.). (2022). *Ed Ruscha: Other Stuff-Art Archive of Projects*. Nueva York: Gagosian Gallery / University of Yale.
- DELAUNAY, S. y CENDRARS, B. (1913). *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*. París; Les Hommes nouveaux.
- DRUCKER, J. (1995). *The Century of Artist's Books*. Nueva York: Granary Books.
- FISCHER, M., BLOOM, B. y KOCHI, K. (2013). *Clive Phillipot's Diagram*. [Póster]. Chicago: Half Letter Press. Recuperado de <https://temporaryservices.org/served/projects-by-name/self-publishing-posters/>.
- FOX, C. (1970). «Ed Ruscha Discusses his Later Work with Christopher Fox». (Trad. del autor). *Studio International*, 179, 281-287.
- GILBERT, A. (2016). *Publishing as Artistic Practice*. Berlín: Sternberg Press.
- GWEN, A. (2011). *Artists' Magazines. An Alternative Space for Art*. Massachusetts: MIT Press.
- HERSHMAN, L.L. (1973). «Slices of Silence, Parcels of Time: The Book as a Portable Sculpture», en Vanderlip, D.P. (ed.) (1973). *Artists Books*. Filadelfia: Moore College of Art, pp.10-14.
- HOPPS, W. (Comisario). (1962). «New Painting of Common Objects». [Exposición colectiva]. Pasadena, Museo de Arte de Pasadena. Nota: En la exposición participaron Roy Lichtenstein, Jim Dine, Andy Warhol, Phillip Hefferton, Robert Dowd, Edward Ruscha, Joe Goode y Wayne Thiebaud.



- KARLSTROM, P. (1981). «Interview with Edward Ruscha in his Western Avenue, Hollywood studio». (Trad. del autor). California Oral Project, Archives of American Art, Smithsonian Institution.
- KLIMA, S. (1998). *Artists Books: A Critical Survey of the Literature*. Nueva York: Granary Books.
- KNOWLES, A. (1968). *The Big Book*. Nueva York: Something Else Press.
- KULESHOV, L. (director). (1912). *The Kuleshov Effect*. [Película]. Encontrado en https://www.youtube.com/watch?v=_gGl3LJ7vHc.
- LEFEBVRE, A. (2014). *Portrait of the Artist as a Publisher: Publishing as an Alternative Artistic Practice*. (Tesis doctoral). París: Universidad de la Sorbona.
- LIPPARD, L. (1977). «The Artist's Book Goes Public», en Lyons, J. (ed.). *Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook*. Nueva York: Visual Studies Workshop Press, pp. 45-48.
- LIPPARD, L. (2004). *Seis años. La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal Editores.
- MALLARMÉ, S. (1914). «Un coup de dés jamais n'abolira le Hazard». París: Autoeditado.
- MARINETTI, P.T. (1914). *Zang Tumb Tumb*. Milán: Edizioni Futuriste di Poesia.
- MC LUHAN, M. (1964). *Understanding Media: The Extensions of Man*. Nueva York: McGraw-Hill.
- MELVILLE, H. (2012). *Bartleby*. Floyd, Virginia: SMK Books.
- MEYER, U. (1969). «Interview between Seth Siegelau and Ursula Meyer». Encontrada en Coelewijn, L. y Martinetti, S. (2016). *Seth Siegelau: Beyond Conceptual Art*. Ámsterdam: Stedelijk Museum / Colonia: Walther König, pp. 190-193.
- MITCHUM, T. (1979). «A Conversation with Ed Ruscha». (Trad. del autor). *Los Angeles Institute for Contemporary Art Journal*, enero-febrero de 1979, p. 22.
- MOEGLIN DELCROIX, A. (2012). *Esthétique du livre d'artiste, 1960-1980*. París: Mot et Le Rest / BNF.
- MORENO MANSILLA, L. (1991). «Cuando el dedo roza, con cierta fe, lo inerte». CIRCO MRT. Coop.
- MUNARI, B. (1949). *Libro illeggibile*. Milán: autoeditado.
- NORDGREN, S. y PHILLPOT, C. (2004). *Outside of a Dog*. Gateshead: Baltic Centre for Contemporary Art, p. 4.
- PERREAULT, J. (1973). Some Thoughts on Books as Art. En Vanderlip, D.P. (ed). (1973). *Op. cit.* pp. 15-21.
- PHILLPOT, C. (1982). «Books, Bookworks, Book Objects, Artist's Books». *Artforum*, 20(9), p. 77.
- PHILLPOT, C. (1993). «Twenty-six Gasoline Stations that Shook the World: The Rise and Fall of Cheap Booklets as Art». *Art Library Journal*, 18(1), 4-13.
- PHILLPOT, C. (1999). *Edward Ruscha: Editions 1962-1999*. Engberg, S. (ed.). Minneapolis: Walker Art Centre.
- PHILLPOT, C. (2000). «Ed Ruscha: Sixteen Books and then Some», en Phillipot, C. (ed.). (2013). *Booktrek*. Zúrich: JRP Ringier, pp. 208-232.
- PHILLPOT, C. (2013). *Booktrek: Selected Essays on Artists' Books (1972-2010)*. Zúrich: JRP Editions, p. 214.
- PICHLER, M. (2019). *Publishing Manifestos*. Massachusetts: MIT Press, p. 15.
- RUSCHA, E. (1962). *Large trademark with eight spotlights*. [Pintura]. Nueva York, Whitney Museum of American Art.



- RUSCHA, E. (1964). *Standard Station, Ten Cent Western Being Torn in Half*. [Pintura]. Colección privada.
- RUSCHA, E. (1964). «Twenty-six Gasoline Stations. Rejected by the Library Congress». *Artforum*, 2(9), p. 55.
- RUSCHA, E. (1980). *Ancient Dogs Barking-Modern Dogs Barking*. [Pintura]. Colección privada.
- RUSCHA, E. (1975). *Miracle*. [Película]. Los Ángeles, Museum of Contemporary Art.
- SCHWARTZ, A. (ed.) (2002). *Leave any Information at the Signal*. Writing, Interviews, Bits, Pages. Massachusetts: MIT Press.
- SHARP, W. (1973). «... A Kind of Huh?: An Interview with Edward Ruscha». (Trad. del autor). *Avan-lanche*, 7, 33-39.
- SOTO CALDERÓN, A. (2020). *La performatividad de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- STECHOW, W. (1968). *Dutch Landscape Painting of the Seventeenth Century*. Chicago: Phaidon/University of Michigan.
- STEIN, G. (1993). *Geography and Plays*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- VANDERLIP, D.P. (comisaria) (1973). *Artists' Books* [exposición]. Moore College of Art, Filadelfia.
- VON BISMARCK, B. y COUPLAND, D. (2012). *Reading Ed Ruscha*. Colonia: Walther König
- WOLF, S. (2004). «A Conversation with Ed Ruscha», en Wolf, S. (ed.). (2004). *Ed Ruscha & Photography*. Nueva York: Whitney Museum of American Art / Gotinga: Steidl, p. 275.
- WOLF, S. (2008). *Ed Ruscha & Photography*. Gotinga: Steidl Verlag.

