



UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE  
MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

---

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE BIBLIOTECOLOGÍA

LIBROS DE ARTISTA: LA COLECCIÓN DE FELIPE EHRENBERG EN  
EL CENTRO DE DOCUMENTACIÓN, INVESTIGACIÓN E  
INFORMACIÓN ARKHEIA DEL MUSEO UNIVERSITARIO DE ARTE  
CONTEMPORÁNEO. UNA PROPUESTA PARA SU DESCRIPCIÓN  
BIBLIOGRÁFICA

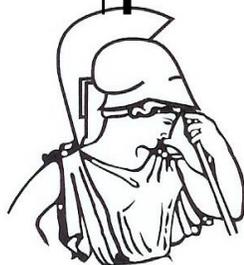
TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO EN BIBLIOTECOLOGÍA Y  
ESTUDIOS DE LA INFORMACIÓN

P R E S E N T A:

VÍCTOR RUIZ CORONA

ASESORA: DRA. LINA ESCALONA RÍOS.



CIUDAD UNIVERSITARIA

2013



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## **Agradecimientos**

A mis padres, María del Refugio Corona Téllez y Víctor Hugo Ruiz Hurtado, por estar siempre conmigo, por su inconmensurable amor y apoyo. Este logro les pertenece más a ustedes que a mí. Espero poder regresarles aunque sea un poco de todo lo que me han dado. Ustedes son un impulso para lograr todo aquello que pretendo.

Mamá, gracias por tu amor que no tiene límites, te agradezco por todo lo que me das.

A mis hermanas y hermanos: Erika, Javier, Janet, Norma, Hugo, Marisol y Margarita. Muchas gracias por su cariño y apoyo, por cuidarme cuando era niño y por todos los momentos agradables que hemos y seguiremos compartiendo.

A mis sobrinos, alegres y traviosos, que le dan alegría a la familia.

A mi primo José Julio Rodríguez. Muchas gracias por los momentos maravillosos que pasamos, por enseñarme tantas cosas y por adentrarme en la lectura. Espero que iniciemos una nueva etapa.

A mi primo Gerardo, por ser parte de mi vida y por tu amistad. Nunca olvidaré lo que hemos compartido.

A mis amigas Carolina, Georgina y Karen, por su amistad incondicional, por su cariño y por su apoyo.

A Martín Rosas, por tu gran amistad y aprecio, por tu alegría infinita, por permitirme entrar a tu familia, a la que agradezco por su atención.

A mis amigos de Universidad: Mariana, María, Néstor, Ulises, Martha, Adrián, Aline, Javier, Alejandra, Alexis, Sofía, Jonathan, Isaí, Melisa, Juan y Óscar. Gracias por convertir esta experiencia universitaria en algo memorable e inolvidable, por estar conmigo y por su valiosa amistad.

Muchas gracias a todos por ser parte de mi vida.

## **Dedicatorias**

A la Universidad Nacional Autónoma de México. Es un enorme privilegio y honor pertenecer a la Universidad pública de mayor prestigio de Iberoamérica. Espero cumplir con dignidad los postulados que la sociedad le ha encomendado y ser un agente de cambio para el desarrollo de la sociedad.

A la Facultad de Filosofía y Letras.

Al Colegio de Bibliotecología.

A todos los que forman parte del Colegio, a los profesores y compañeros con los que compartí esta experiencia. Estaré siempre orgulloso por haber pertenecido a esta Facultad y Colegio.

A mi asesora, la Dra. Lina Escalona Ríos. Le agradezco enormemente por haberme guiado en este trabajo, por compartir sus conocimientos y experiencia conmigo.

A mis sinodales, que contribuyeron y enriquecieron este trabajo con sus valiosas observaciones. Muchas gracias por su amabilidad y por ser un ejemplo, por compartir sus conocimientos y por ser unas excelentes profesoras:

Ana María Sánchez Sáenz.

Silvia Salgado Ruelas.

Sandra Sotelo Linares.

Blanca Estela Sánchez Luna.

Al Museo Universitario de Arte Contemporáneo. Y en particular al Centro de Documentación, Investigación e Información Arkheia. Sin su ayuda la realización de este trabajo hubiera sido imposible.

A la Mtra. Pilar García de Germenos.

A Ana Romandía.

A Catalina Aguilar.

Muchas gracias por su amabilidad.

## Tabla de contenido

Introducción .....	5
Capítulo 1. El mundo de los libros de artista .....	9
1.1 Libro tradicional <i>versus</i> Libro de artista.....	9
1.2 Historia del libro de artista.....	24
1.3 Características del libro de artista .....	40
1.4 Categorización del libro de artista .....	47
Capítulo 2. Organización documental .....	52
2.1 Conceptos básicos de la organización documental. ....	53
2.2 Objetivos y propósitos de la organización documental. ....	62
2.3 Reglas de Catalogación Angloamericanas y Descripción Bibliográfica Internacional Normalizada (ISBD).....	66
Capítulo 3. Felipe Ehrenberg: libros de artista, descripción bibliográfica .....	78
3.1 Felipe Ehrenberg: vida y obra .....	79
3.2 Fondo Felipe Ehrenberg del Centro de Documentación, Investigación e Información <i>Arkheia</i> del Museo Universitario de Arte Contemporáneo.....	89
3.3 Descripción de la colección de libros de artista del Fondo Felipe Ehrenberg .....	92
3.4 Propuesta de descripción bibliográfica de los libros de artista.....	105
Conclusiones. ....	134
Recomendaciones. ....	137
Obras consultadas. ....	139

## Introducción

La idea que impera sobre lo que es un libro y sus características particulares se encuentra profundamente arraigada en la memoria colectiva, se ha pretendido dotar al libro de rasgos únicos, inmodificables e inalterables.

Un libro es un concepto que contiene a otros elementos que normalmente pasan inadvertidos, ya que éste es una manifestación de una obra y su expresión. El libro alberga las ideas, pensamientos, inquietudes o investigaciones de un autor; sirve como un medio, físico o electrónico, para transmitir información.

Desde la invención del libro, y sus primeras formas y manifestaciones, pasando por la revolución que significó la imprenta y llegando hasta nuestros días, con el surgimiento del libro electrónico, el libro se ha enfrentado a numerosos cambios y transformaciones, adoptando un gran número de formas, en gran medida determinadas por la industria editorial. La producción de libros a gran escala trajo consigo la necesidad de uniformar el proceso y la forma que caracterizaría al libro, la cual se ha ido asentando profundamente.

Un cambio sobre la visión del libro se presentó en la segunda mitad del siglo veinte, concretamente en la década de los setenta, a través de una serie de ideas vanguardistas, encabezadas por poetas como Mallarmé y Apollinaire, por el movimiento dadaísta, surrealista y el arte conceptual. Pretendían expandir las posibilidades creativas expresadas a través de los libros, integrando diversas expresiones, como el texto o la imagen, y expresiones propias de las artes plásticas, como la pintura.

Esta nueva visión y forma de concebir y crear al libro recibiría el nombre de Libro de artista y es el principal objeto de estudio de la presente investigación.

No existe una normalización específica en torno a la descripción bibliográfica de los libros de artista, lo que puede llegar a significar una problemática para su catalogación y organización; y para facilitar la labor de museos y galerías que cuenten con libros de artista, se pretende crear parámetros claramente establecidos para su óptima descripción.

La organización de este tipo de materiales no resulta sencilla, ya que por sus características, resulta complicado aplicar las reglas de catalogación angloamericanas que rigen a la descripción de los libros tradicionales. Resulta más conveniente adaptar las reglas a las especificaciones de cada libro de artista.

Debido a esta problemática, se pretende trazar un marco sólido sobre sus características para esbozar una propuesta para su descripción bibliográfica, con el propósito de poder organizarlos adecuadamente. Y se tienen como principales objetivos:

- Crear una propuesta de descripción bibliográfica para los libros de artista.
- Determinar las características de los libros de artista.
- Describir los libros de artista de Felipe Ehrenberg que se encuentran en el Centro de Documentación Arkheia.
- Establecer una diferenciación entre el concepto tradicional de libro y el concepto de libro de artista.
- Difundir el libro de artista, particularmente los que integran el Fondo Felipe Ehrenberg.

Y aunado a dichos objetivos, se parte con las siguientes hipótesis de trabajo, que guiarán la investigación:

- Es posible aplicar los principios de las Reglas de Catalogación Angloamericanas a cualquier tipo de documento.
- Si se posee un amplio conocimiento sobre las características del libro de artista, se podrá efectuar una óptima descripción bibliográfica de ellos, lo que permitirá su identificación y recuperación.

Para lograr lo anterior, el presente trabajo se ha dividido en tres capítulos, en el primero se analiza el concepto de libro de artista, confrontándolo con el concepto del libro convencional o tradicional; así como se presentará un bosquejo histórico referente a los antecedentes, surgimiento y desarrollo de esta forma particular de entender al libro.

En el segundo capítulo se aborda el tema de la organización documental, sus conceptos básicos; y se presenta un marco general sobre la historia de Reglas de Catalogación Angloamericanas, y en particular el capítulo dos, que se enfoca a la descripción de libros. De igual forma, se expone el surgimiento de las ISBD, y particularmente el esquema general de las mismas.

En el tercer capítulo se presenta, de manera general, la vida y obra de Felipe Ehrenberg; y se exponen las características y los materiales que conforman el Fondo Felipe Ehrenberg, que se encuentra bajo el resguardo del Centro de Documentación, Investigación e Información Arkheia del Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC). También se analiza la colección de libros de artista producidos por él, que se encuentran en el Fondo Felipe Ehrenberg, los cuales

suman veinticinco. Del mismo modo, se decidió tomar cinco libros de artista creados por otros artistas, debido a la relevancia que tienen estos últimos en sus correspondientes disciplinas.

Y finalmente, se realiza una propuesta para la descripción bibliográfica de los libros de artista. Únicamente se describen los aspectos físicos de los libros, ya que resulta sumamente complicado determinar la temática que representa su contenido.

El tema de los libros de artista resulta totalmente inexplorado en la disciplina bibliotecológica, quizá por su enfoque artístico y por lo reciente en comparación con otras manifestaciones del libro. Esta investigación representa una aproximación al libro de artista y sus características, a partir de la Bibliotecología para ser considerados en una biblioteca para su descripción bibliográfica.

## Capítulo 1. El mundo de los libros de artista

### 1.1 Libro tradicional *versus* Libro de artista

Qué sería de mí sin vosotros,  
tiranos y, a la vez, embajadores,  
de la imaginación,  
verdugos del deseo  
y, al mismo tiempo, mensajeros suyos,  
libros llenos de cosas deplorables  
y de cosas sublimes,  
a los que odiar  
o por los que morir.  
(Luis Alberto de Cuenca)<sup>1</sup>.

Un libro es un fragmento de silencio en  
manos del lector.  
Aquel que escribe calla.  
Aquel que lee no rompe el silencio. (Pascal  
Quignard)<sup>2</sup>.

Para poder delimitar puntualmente la definición de libro de artista resulta indispensable tomar como base la definición de libro, para contrastar ambas definiciones y así establecer un marco teórico en torno al libro de artista. Si bien el libro de artista presenta algunas diferencias muy marcadas con respecto al libro tradicional, también posee algunas características de este último.

Únicamente se señalarán ambas concepciones, vislumbrando tanto sus semejanzas como sus diferencias, sin buscar en ningún momento emitir juicios

---

<sup>1</sup> Poeta, traductor y ensayista español nacido en 1950. Poema titulado *Libros*, recuperado de <http://dreamers.com/cisne/textos/decuenca.html>

<sup>2</sup> Escritor francés nacido en 1948. La frase dio origen al nombre de la editorial española Libros del silencio, recuperado de <http://librosdelsilencio.com/>

que enaltezcan a uno con respecto al otro. Simplemente se intenta ponderar las características de ambos, con el propósito de desentrañar de manera más clara la definición de libro de artista.

En primera instancia se abordará la definición de libro, presentando diversas de ellas, ya que en gran medida el libro de artista deriva de él, aunque adoptando distintas perspectivas y características. Y también porque el libro representa un objeto cultural indispensable en la cultura moderna y contemporánea, y del cual se tiene una idea profundamente extendida y consolidada sobre su significado.

Su significado y concepción se ha ido transformando a lo largo de su historia, es un objeto que ha ido adoptando, o mejor dicho, le han ido asignando, características que se encuentran profundamente ligadas a la visión de una época específica. El libro como se conoce hoy día es el resultado de una serie de modificaciones, las cuales están íntimamente relacionadas con el desarrollo de la sociedad y la cultura; y éstas impactan directamente en las actividades culturales y los productos que derivan de ellas, como el caso del libro.

De esta forma, Macotela (2001) presenta dos acepciones sobre el libro: “Objeto formado por un conjunto de hojas de papel u otro material semejante, de tamaño y calidad uniformes, unidad por uno de sus lados y que ordinariamente contiene un texto impreso.” (p.178). Y la segunda acepción que presenta: “Texto escrito que constituye o está destinado a constituir el contenido de un libro.” (p.178).

En ambas definiciones se hace hincapié en el contenido, especificando que se trata de un texto, y únicamente en la primera se habla del soporte o material que conforma al libro. La segunda deja totalmente de lado ese elemento, siendo muy

ambigua al no puntualizar claramente lo que es un libro, ya que únicamente menciona cuál es su contenido, y lo hace de una manera muy generalizada.

Algo que resulta peculiar y llamativo de la primera acepción, es el hecho de que si bien coloca al texto como elemento dominante en el contenido, deja un pequeño resquicio para la inclusión de otro tipo de expresiones.

Normalmente se asocia unívocamente al libro con la palabra escrita, es decir, con una serie de signos que conforman un sistema de escritura. Las dos acepciones anteriores refuerzan esta visión del libro cuyo contenido es exclusivamente texto.

Una definición que se presenta de manera más completa es la presentada por Ramírez (2001):

... el libro es un dispositivo de almacenamiento de información, de acceso aleatorio manufacturado en material principalmente orgánico, que existe en varias dimensiones casi siempre manejables por una persona normal, requiere el sentido de la vista para recuperar la información que contiene... (p.115).

El autor menciona en primera instancia que se trata de un dispositivo, es decir, un objeto, y posteriormente cuál es su función, almacenar información. Integra tanto la forma como el contenido, e introduce un rasgo que debe poseer un individuo para consultarlo, el sentido de la vista. A través de ella extraerá los datos que contenga el libro, será su primera manera de acercarse a él.

En esta definición aparece un elemento que le otorga al libro mayores capacidades creativas, y que se dirige a su contenido: la información. Al apuntar e

incluir este elemento, expande enormemente las posibilidades que poseen los libros de contener diversos tipos de expresiones, al no especificar concretamente un solo tipo de ellas.

Hasta este instante, las definiciones presentadas se encuentran incluidas en ensayos y reflexiones en torno al libro, sus características y los cambios surgidos debido al surgimiento de las nuevas tecnologías. A continuación se incluye una definición recabada de un diccionario: “El libro, el impreso por excelencia, es un conjunto de hojas de papel, pergamino u otro material adecuado, manuscritas o impresas, reunidas en el lomo por medio de cosido, encolado, anillado, etc., con cubierta de madera, cartón, papel u otro material, formando él todo un volumen.” (Diccionario de la edición y de las artes gráficas, 1990, p.485).

Se enfoca exclusivamente en las características de los materiales que lo deben integrar y la forma que debe adoptar, dejando de lado completamente lo referente a su contenido.

Como se puede observar en las definiciones presentadas, se concibe al libro como un objeto principalmente impreso, conformado por un conjunto de hojas que mantienen una estructura unificada, y las cuales predominantemente contienen texto. No existe una definición unívoca, ya que en todas se presentan diferencias.

Por lo tal, se sugiere la siguiente definición: El libro es un objeto cultural que almacena información, y que está conformado por diversos materiales. Ambos elementos, forma y contenido, deben ser considerados al momento de concebir al libro, ya que resultan indispensables para conformar un todo armónico. No deben limitarse, sino que resulta conveniente contemplar las diversas expresiones que los pueden integrar, así como considerar múltiples materiales para su elaboración.

Su forma y contenido son rasgos indisociables e interdependientes. Confluyen para otorgarle un sentido y una esencia particular al libro.

## **Libro de artista**

Intimidad del espectador a lo largo de una secuencia temporal: posiblemente sean estos dos conceptos los que definen una especificidad del libro de artista. (Francisco Javier San Martín)<sup>3</sup>.

Al haber intentado construir una concepción sobre lo que es un libro, contamos con una base para poder analizar un conjunto de definiciones sobre el libro de artista, y de este modo precisar una idea clara sobre su significado.

El término libro de artista ha recibido múltiples denominaciones a lo largo del tiempo, como libros alternativos, obras-libro o bookworks, lo cual contribuye en cierta medida a la dificultad de definirlos unívocamente. Del mismo modo, existen diversas definiciones y acepciones sobre lo que es un libro de artista, relacionado con el carácter diverso de esta práctica, y del enfoque o perspectiva de cada artista o creador. Se intentará establecer y unificar rasgos generales sobre ellos, expresados a través de varias definiciones, que se expondrán a continuación.

---

<sup>3</sup> Historiador de arte, de nacionalidad española.

Al igual que se hizo con diversas definiciones de libro, se presentarán un conjunto de definiciones de libro de artista y se proseguirá a su análisis, con el fin de ubicar rasgos en común y diferencias, en el caso que éstas se susciten.

Se iniciará con una definición de José Emilio Antón<sup>4</sup> (1995):

El libro de artista es una obra de Arte, realizada en su mayor parte o en su totalidad por un artista plástico.

Es una forma de expresión, simbiosis de múltiples posibles combinaciones de distintos lenguajes y sistemas de comunicación. (Recuperado de <http://bit.ly/HTzB0c>).

Al atender esta definición, se puede ubicar en primera instancia la distinción y el matiz artístico que le concede, al referir que se trata de una obra de arte; e inmediatamente abarca al creador y el proceso, puntualizando el hecho que el artista se encarga completamente de la creación.

En la segunda parte hace referencia al contenido, señalando que está integrado por una combinación de expresiones y lenguajes. El libro de artista es una obra de arte, concebida y ejecutada exclusivamente por un artista, utilizando los lenguajes que considere adecuados para expresar sus ideas y pensamientos.

Contempla la forma y el contenido del libro de artista, introduciendo el papel y las funciones que desempeña su creador, es decir, el artista; tanto la parte material como intelectual. En este aspecto se vislumbra la primera diferencia importante con respecto al libro tradicional.

Ahora se presentará una definición de libro de artista contenida en un diccionario, lo cual no resulta habitual, ya que se trata de un término o expresión

---

<sup>4</sup>Artista plástico español, quien ha incursionado y elaborado innumerables libros de artista.

que regularmente no se incluye en diccionarios, quizá por ser altamente especializado y por ser un tema relativamente actual: “Libro de artista, una obra en forma de libro, enteramente diseñado por el artista y no un mero trabajo de ilustración. (En su forma más libre, el libro de artista se convierte en libro-objeto).” (Civita, 1998 citado en Silveira, 2008, p.16).

En primer lugar, y de igual manera que la definición anterior, resalta que se trata de una obra. Y del mismo modo señala el hecho de que el libro de artista es realizado y confeccionado enteramente por el artista.

La labor del artista no se centra únicamente en ilustrar un libro, sino que es una labor total e integral, que se disecciona en múltiples tareas y actividades, pero igualmente la responsabilidad del autor/creador crece, ya que la confección del libro recae totalmente en él.

También en esta definición surge un término que está profundamente asociado al libro de artista, el libro-objeto. Esto se abordará de manera más puntual en el apartado *1.4 Categorización del libro de artista*, pero de manera general el libro-objeto es una variante del libro de artista. En la definición apunta que un libro de artista puede derivar en un libro-objeto, pero esto depende de la estructura que le otorgue el artista a su creación.

Poder delimitar rígidamente una definición de libro de artista resulta sumamente complicado, ya que existen una enorme variedad de estilos, matices, tipos y características que han ido adquiriendo los libros de artista a lo largo de su existencia, siempre desde la visión particular y personal del artista; representando la creación de libros de artista una actividad artística amplia y diversa.

Pero es necesario registrar las características que de manera general poseen los libros de artista, ya que esto nos otorgará una base para tener un mayor conocimiento sobre ellos, y posteriormente analizar los tipos que existen.

Para ello se presenta otra definición de libro de artista, de Moeglin-Delcroix (citada en Marata Laviña), que permite ir creando una idea más clara sobre ellos:

Un objeto artístico que tiene forma de libro, realizado en su totalidad o al menos en su mayor parte por un artista plástico, para quien el libro es un soporte más a través del cual se manifiesta el acontecimiento estético y visual en diferentes combinaciones técnicas, creativas y del lenguaje artístico. (Recuperado de <http://bit.ly/16Tkxaq>).

Mantiene ciertos elementos en común con las definiciones presentadas anteriormente, lo que permite ir perfilando las características esenciales que distinguen a los libros de artista, y que los diferencia de los libros tradicionales o convencionales. Con lo anterior se puede ir moldeando una definición integral de libros de artista.

Considera al libro de artista como una obra u objeto artístico, creado totalmente por un artista, tanto su forma como contenido, e igualmente señala los múltiples lenguajes y expresiones que utilizan los artistas para conformar su obra.

Ahora bien, es preciso definir qué es una obra de arte. El término, que es compuesto, en los últimos tiempos enfrenta una revisión constante, derivando; fundamentalmente por las transformaciones en cuanto a la concepción del arte, o de manera más precisa, a las numerosas concepciones que han surgido sobre él. Es un término polémico, sumamente complejo de delimitar.

Como se trata de un término compuesto, se iniciará definiendo lo que es obra. De acuerdo al Diccionario de la lengua española, existen diversas acepciones, la primera de ellas menciona que una obra es una “Cosa hecha o producida por un agente.” (RAE, recuperado de <http://bit.ly/15Wlt18>). Esta definición resulta muy amplia y general y, de acuerdo a ella, cualquier objeto producido por un individuo es una obra.

De acuerdo a la IFLA (1997), una obra es “una creación intelectual o artística diferenciada.” (p.57). En esta definición se incluye una especificación particular para que algo sea considerado como obra, es decir, que sea una creación intelectual o artística. Acota la concepción de obra, al considerar estos elementos, lo cual también puede suscitar divergencias y polémicas, al tratar de definir qué es artístico.

Si se contempla la primera definición de obra, todo lo producido por el ser humano es una obra, sin importar su objetivo, la disciplina bajo la cual fue concebida, el empleo de teoría o técnicas. Ahora bien, ¿qué hace que una obra entre en la categoría “de arte” o artística?

Y surge una pregunta aún más engorrosa y complicada: ¿Qué es arte? De acuerdo a Vélez León, en su ensayo *Aproximaciones a la ¿Obra de arte?*, menciona que el “Arte es representar conceptualmente, a partir de la experiencia estética fundamental, el mundo, mi mundo real presencial y real no presencial, estéticamente. El arte, podría decirse es una suma en equilibrio de Theoria y Praxis”. (p. 5, recuperado de <http://bit.ly/194A6Mg>).

Para hablar de arte, interviene la visión particular del individuo creador, su experiencia concreta o abstracta; quien a partir de dicha visión crea una obra

aplicando técnicas o conceptos asociados con la estética. En una obra de arte habita una concepción particular del mundo, expresada a través de diversos medios y lenguajes.

Una obra de arte “no es necesariamente algo bello, ni magnífico, ni grandioso o divino, sino algo que es en el mundo del arte, es decir una representación conceptual estética de dimensiones teórico-prácticas...” (Vélez, p.6, recuperado de <http://cogprints.org/6442/1/aproxobrarte.pdf>).

Una obra de arte resulta algo totalmente subjetivo y parcial, ya que como se mencionó, involucra la personalidad de cada artista o creador, lo que conlleva la aplicación de ideas, sentimientos, emociones, valores; lo que puede coincidir o no con la sensibilidad del espectador, lo cual no demerita en absoluto la valía de la obra ni la percepción del espectador.

Resulta imposible establecer parámetros artísticos únicos y universales; ni visiones o concepciones absolutas sobre cómo debe ser el arte. La expresión humana es tan diversa y cambiante, que no se puede acotar de manera rígida ni definitiva. Hoy en día confluyen múltiples visiones sobre el arte, que enriquecen el panorama artístico, en beneficio del espectador, que finalmente se decantará por alguna de ellas a partir de sus intereses o inclinaciones.

Y concretamente, el libro de artista se inserta plenamente en esta definición de obra de arte, ya que constituye una creación única y particular, que refleja totalmente la visión de su creador, independientemente si resulta agradable o no para un público; es una propuesta artística singular.

En este sentido, resulta indispensable y necesario incluir la visión que tuvo un artista mexicano en torno a las características y peculiaridades de esta práctica

artística contemporánea, me refiero a Ulises Carrión<sup>5</sup>, figura trascendental dentro del arte mexicano.

A pesar de que jamás utilizó el término libro de artista para referirse a esta nueva tendencia artística, y que él prefería llamar “obras-libro” o “bookworks” (Amara, 2011, recuperado de <http://coladelmundo.blogspot.mx/2011/08/ulises-carrion-la-elegancia-y-la.html>), Ulises Carrión desarrolló un importantísimo marco teórico en torno a lo que él llamó *El nuevo arte de hacer libros*, el cual sería el título de un manifiesto suyo que se publicaría en 1980.

En dicho manifiesto o postulado, va desarrollando una serie de ideas acerca de diversas directrices concernientes al libro de artista, como sus características, el papel que desempeña el artista/autor en su elaboración, así como la actividad que debe realizar el lector ante esos “nuevos” libros, tanto que surge una lectura diferente.

Pero no únicamente en un sentido de forma, sino también presenta un conjunto de reflexiones sobre el contenido y el lenguaje de los nuevos libros; para él, cada elemento que constituye al libro sirve para crear una obra que en su totalidad expresa la intención de su autor. El libro resulta, tanto en su forma como en su contenido, una creación total e integral, donde sus partes confluyen armónicamente.

A continuación se incluirán algunas ideas contenidas en el manifiesto referido, el cual da comienzo con una pregunta que marca el inicio del análisis reflexivo de Carrión (1975):

---

<sup>5</sup> Artista mexicano nacido en Veracruz en 1941. Estudió literatura y filosofía en la U.N.AM; y posteriormente enfocó su trabajo a desarrollar diversas actividades artísticas, entre las que destacan los libros de artista y el arte correo.

¿Qué es un libro?

Un libro es una secuencia de espacios.

Cada uno de estos espacios es percibido en un momento diferente – un libro es también una secuencia de momentos.

Un libro no es una caja de palabras, ni una bolsa de palabras, ni un portador de palabras. (Recuperado de <http://bit.ly/15WnY3k>).

Para Ulises Carrión, un libro debe concebirse como un objeto donde están contenidos una serie de momentos, que se encuentran dispersos en diversos espacios que forman una secuencia. El libro está estructurado de forma que el lector discorra en él de manera cíclica, donde cada espacio forma parte de una cadena. (Recuperado de <http://www.merzmail.net/carrion.htm>)

Un libro, desde su perspectiva particular, no debe verse como un mero artefacto que contiene texto o palabras, sino como algo más amplio e incluyente, donde puedan converger múltiples sistemas de signos, expresiones o lenguajes.

En la siguiente serie de ideas hace alusión, como en las definiciones anteriores, al rol del escritor, como él lo llama.

En el viejo arte el escritor se auto considera como un ser no responsable hacia el libro real. Él escribe el texto. El resto es realizado por los servidores, por los artesanos, por los trabajadores, por los otros.

En el nuevo arte escribir un texto es solo el primer eslabón de una cadena que va desde el escritor al lector. En el nuevo arte el escritor asume la responsabilidad del proceso completo.

En el viejo arte el escritor escribe textos.

En el nuevo arte el escritor hace libros. (Recuperado de <http://bit.ly/15WnY3k>).

Ulises Carrión nunca denomina a esta nueva expresión y forma de concebir y hacer libros como libro de artista, sino únicamente habla de un arte viejo y un arte

nuevo, marcando una clara diferenciación respecto a la forma tradicional de concebir al libro, de editarlo o producirlo, lo cual está irremediablemente ligado a la industria editorial y a la producción en serie. Tampoco le confiere a un artista la labor exclusiva de su creación, de hecho en ningún momento de su escrito se refiere a ellos, sino solamente al escritor. Es posible que esto se deba a su formación académica en literatura y filosofía, lo que lo llevó a escribir textos narrativos, principalmente el cuento, como sus libros *La Muerte de Miss O*, de 1966, y *De Alemania*, de 1970.

Pero al final de cuentas, se debería denominar de una manera más amplia a los creadores de este tipo de libros, ya sea como autor o creador, lo que abarcaría tanto a escritores, poetas, artistas visuales e ilustradores. Y como se expondrá posteriormente, en la historia de los libros de artista se han presentado colaboraciones entre artistas, así como entre literatos y artistas para crear libros de artista.

En los libros de artista existe una clara comunión entre el objeto físico y el contenido, sin que ninguno de ellos tenga mayor relevancia que el otro, sino que representan elementos esenciales en la conformación de una obra artística, como lo es el libro de artista.

En ellos, su creador, ya sea un artista o escritor, desarrollan por completo la labor de su confección, concibiendo y ejecutando una obra total. No se limitan únicamente a la creación de un texto, sino que se hacen valer de un conjunto de expresiones para darle contenido y forma. Asume enteramente la responsabilidad de su creación y materialización

Un libro de artista es el reflejo fiel de su creador, de su visión única, de sus ideas, de sus inquietudes, de sus obsesiones y de sus anhelos. Más que un libro convencional, que es un producto que surge de la mezcla entre un autor-editor, el libro de artista muestra de manera inequívoca el espíritu de su creador.

Resulta necesario reflexionar en la pregunta que realiza Ulises Carrión en su ya citado texto *El nuevo arte de hacer libros*, y la cual parece haber sido formulada en estos tiempos donde el libro se enfrenta a una fuerte revisión respecto a su soporte y contenido.

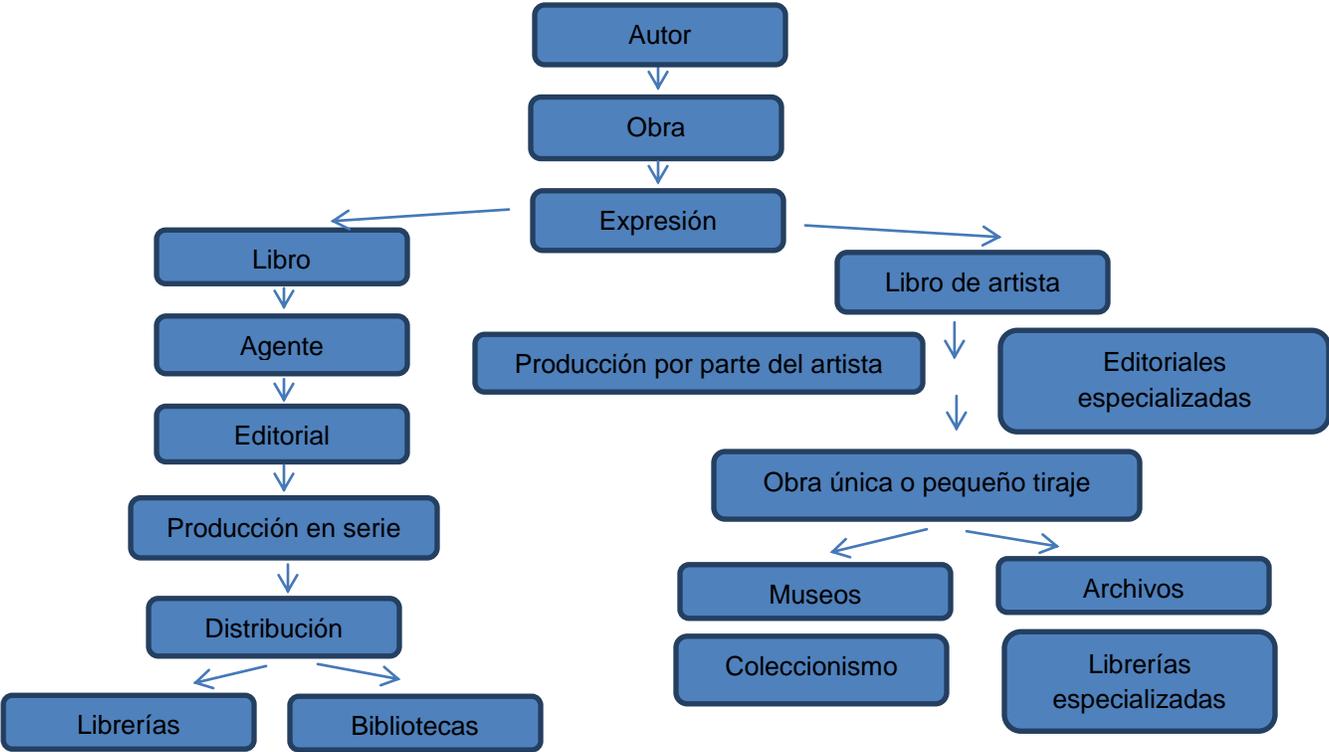
Es un cuestionamiento que intenta dirigir la atención sobre la tajante separación que se realiza sobre estos dos elementos constitutivos del libro, los cuales resultan trascendentales en el marco de los libros de artista y su concepción del libro como una obra integral, donde la forma y el contenido se encuentran profundamente entrelazados: “¿Qué es más significativo: el libro o el texto que contiene?” (Carrión, 1975, recuperado de <http://bit.ly/15WnY3k>).

Con los libros de artista, se retoma el concepto del libro tradicional, en cuanto al soporte y a su infinita capacidad de albergar y transmitir información. Expanden esta concepción al intentar dotar al libro de mayores capacidades creativas y expresivas.

Como se puede apreciar, existen claras diferencias entre el libro convencional y el libro de artista. Con el libro de artista se procura romper con el molde rígido que se ha empleado para la producción de libros, que en ocasiones no lo considera como lo que es: una obra de arte. Con regularidad impera en la industria editorial una idea lineal y mercantilista sobre la manera de diseñar y editar libros. Como lo menciona Alberto Ruy Sánchez: “La gran mayoría de los libros que caen

en nuestras manos actualmente carecen de cualquier preocupación por tener una forma artística o por lo menos interesante.”(Ruy Sánchez, recuperado de <http://bit.ly/18dXcD6>).

El libro es una creación cultural, poseedor de múltiples atributos que le confieren el enorme valor que tiene en nuestra sociedad. Es un impulsor de la educación, la cultura y el arte. Es un objeto depositario del genio humano, de su desbordante imaginación, de su inteligencia e interés de trascender, de rebasar límites temporales y espaciales. El libro de artista continúa teniendo estas características o rasgos, que lo emparentan estrechamente con el libro, con su finalidad máxima que es la expresión a través de este portentoso y prodigioso soporte. En el siguiente esquema se presenta el proceso en la producción de libros; así como el proceso en la elaboración del libro de artista.



**Fig.1. Producción de libro y libro de artista**

## **1.2 Historia del libro de artista**

A pesar que la existencia del libro de artista es relativamente corta, presenta una gran variedad de antecedentes significativos. A partir de la segunda mitad del siglo veinte, es donde se ubica su origen, su producción ha sido profusa y constante a nivel nacional e internacional. La siguiente revisión histórica no pretende ser exhaustiva, sino centrarse únicamente en los momentos esenciales que le dieron forma al libro de artista.

El libro de artista se encuentra profundamente emparentado con los códices, rollos y manuscritos, primordialmente por la forma en que se creaban, totalmente a mano y con un enorme carácter artesanal. De igual manera, su elaboración y confección representaba un trabajo que requería de un conocimiento profundo de escritura, y en el caso de los códices prehispánicos, de pintura y dibujo. Estos documentos, creaciones invaluable y de enorme calidad, son un testimonio de la visión y creencias que poseían las civilizaciones que los crearon.

La tipología libraria está integrada por dos manifestaciones: el rollo, de forma circular; y el códice, de estructura cuadrada o rectangular. A pesar de estas diferencias en cuanto a su estructura y forma, su esencia es la misma: contribuir al registro de información y “asegurar la transmisión de mensajes de diversa naturaleza a través del tiempo” (Ruiz, 2002, p.119).

Estas manifestaciones se podrían definir como uno de los primeros antecedentes del libro de artista, época donde estos documentos, antes de la aparición de la imprenta de tipos móviles, se producían de forma artesanal, y por lo que, eran ejemplares únicos.

El libro de artista, entendido como un movimiento o tendencia artística de vanguardia, surge propiamente en la segunda mitad del siglo veinte, concretamente en las décadas de 1960 y 1970; aunque su génesis es producto de un cúmulo de tendencias previas, desarrolladas por diverso grupos y artistas.

Para poder comprender claramente el surgimiento y desarrollo del libro de artista a lo largo del tiempo, es preciso remitirnos a los diversos movimientos artísticos de vanguardia que precedieron su existencia, los cuales tuvieron un impacto trascendental en la conformación de sus características y en su evolución.

En el libro de artista confluyen un conjunto de ideas que buscaban expandir las posibilidades creativas del arte, marcando un claro distanciamiento con la tradición artística dominante; dichas ideas se vieron presentadas en un conjunto de movimientos que irrumpieron en el mundo artístico de finales del siglo diecinueve y principalmente en el siglo veinte. Estos movimientos definirían el rumbo y destino que adoptaría el arte, y que en su conjunto forman parte del arte contemporáneo.

Dichas ideas germinarían en la mente de los artistas de aquella época, llevándolos a traducirlas en prácticas artísticas concretas. En el libro de artista se verían reflejados los postulados imperantes de aquellos años convulsos, donde las prácticas artísticas estaban atravesando una revisión constante y un cambio profundo.

Entre los movimientos que resultaron trascendentales para la conformación y surgimiento del libro de artista se encuentran el dadaísmo, el futurismo italiano, el constructivismo ruso, el surrealismo, el arte abstracto, la poesía concreta y el pop

art; así como la actividad de diversos artistas y poetas. (Antón, 2004, recuperado de <http://librosdeartista-historia.blogspot.mx/>).

Entre estos movimientos se pueden advertir diversos puntos en común, aunque presenten diversas diferencias; en general los unía un sentimiento de libertad, que se expresaría en una nueva concepción del arte, tanto en su parte teórica como en la práctica. Buscaban establecer una clara línea de ruptura con los convencionalismos imperantes en el mundo del arte, aquellos instaurados por los grupos que ostentaban el poder en el arte.

Pero antes de abordar propiamente los movimientos de vanguardia surgidos al final del siglo diecinueve y principalmente en el siglo veinte, es necesario señalar un antecedente de enorme valía en los libros de artista: las obras elaboradas por el artista inglés William Blake (1757-1827) (véase Bates, 2008, p.17), quien desarrolló una labor de enorme trascendencia dentro del arte y la literatura, mezclando con gran maestría ambas disciplinas, lo que desembocaría en la conformación de una concepción única que se vería vertida en los libros que creó.

En sus denominados “libros iluminados”, William Blake combina poesía e imágenes, ambas desarrolladas por él, sin que ninguno de los dos elementos predomine sobre el otro, sino que cohabitan armoniosamente a lo largo de la página. En estas obras utilizó la técnica del aguafuerte. Buscó establecer un punto de unión entre la era de los manuscritos con la era que estaba viviendo, donde la imprenta estaba completamente consolidada en la producción de libros, y lo consiguió integrando en sus obras lo textual, lo sensorial y lo espiritual. William Blake creó una técnica que él mismo denominaría como “infernial”, donde surgió

un “lenguaje visible” o “arte compuesto”, en la cual se establecía una conexión entre imágenes y palabras. (Picón, 2011, recuperado de <http://bit.ly/18s15Fi>).

Entre los poetas que influyeron en los libros de artista son de enorme valía las ideas elaboradas por el poeta simbolista Stéphane Mallarmé (1842-1898). Cabe destacar su emblemático poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (*Un golpe de dados jamás abolirá el azar*), que representaría un punto de quiebre tanto en la poesía como en el arte en general. En él, Mallarmé modifica completamente la estructura habitual del poema, expandiéndolo a través de la página, otorgándole mayor énfasis a ciertas palabras, experimentando con su posición, con el tamaño de las palabras y con la tipografía. (Véase Hellion, 2003, p. 23).

Esta obra tendría una enorme repercusión en las ideas que vendrían en el futuro dentro de la poesía y el arte, siendo fundamental para la gestación y surgimiento de las ideas que dominarían la conciencia artística del siglo veinte.

Otro poeta que influiría notablemente en la construcción de los libros de artista es Guillaume Apollinaire (1880-1918). Al igual que Mallarmé, intentó expandir las posibilidades creativas al momento de crear y plasmar sus poemas, desarrollando un tipo de poesía denominada Caligrama, donde la estructura del poema forma una imagen, por lo que también se conocería como poesía visual o concreta. (Aroeste, 2010, p.52.).

Con estos esfuerzos, tanto de Mallarmé como Apollinaire, pretendían otorgarle mayor libertad al texto, en este caso a la poesía, liberándola de las estructuras y representaciones tradicionales, imprimiéndole un rasgo visual y gráfico. Al igual, planteaban el problema filosófico del lenguaje: la relación entre las palabras y las cosas, la incapacidad del arte de representar la realidad y la experiencia humana;

siendo la unión que efectuaron entre las palabras y las imágenes un intento de congeniar ambos elementos y representar de mejor manera la experiencia humana. (Hellion, 2003, p. 23).

Pero este tipo de manifestaciones se pueden encontrar desde tiempos remotos, como en la Grecia clásica, con el caso de Simmias de Rodas, con sus poemas “El Hacha”, “El Huevo”, y “Las alas”; y Teócrito, con “Siringa”. Estos poetas griegos sentarían las bases para la futura explosión de la mezcla entre poesía e imagen, y el rompimiento de la estructura habitual del poema.

Uno de los artistas cuya contribución resultó primordial para el desarrollo del arte en general y para el surgimiento del libro de artista, fue Marcel Duchamp (1887-1968), artista francés, vinculado tanto al dadaísmo como al surrealismo, y precursor de lo que posteriormente sería el pop art.

En el período comprendido entre los años 1935-1941, Marcel Duchamp elaboró una obra crucial en torno a lo que sería el libro de artista, el cual puede considerarse como el primer libro-objeto del siglo veinte. Dicha obra titulada “Boîte-en-Valise” era una caja que contenía sesenta y nueve obras suyas en miniatura, a modo de un pequeño museo ambulante. (Aroeste, 2010, pp.31).

La concepción que poseía Duchamp acerca del libro y su estructura se ve reflejada en la aseveración que emitió acerca de su intención al realizar libros o editar sus propias obras y creaciones: “Hacer un libro redondo, sin comienzo ni final.” (citado en Sánchez Balmisa, 2011, p.248).

El artista le confiere al libro una dimensión infinita, desprovisto de cualquier tipo de límites; una especie de fuente interminable de posibilidades creativas, de la cual emanan de manera perpetua conocimiento e imaginación, y donde se

establece un intercambio constante con el lector, por lo cual, el acto de lectura debe realizarse de forma dinámica e interactiva.

En este mismo sentido, es preciso incluir una aseveración emitida por Buzz Spector<sup>6</sup> (citado en Hellion, 2003), y que gravita sobre la concepción del alcance del libro y su enorme posibilidad de expansión, principalmente por su esencia y su significado: “La finitud del libro es una ilusión creada en gran medida por su materialidad, por sus cubiertas. Apenas se le considera desde la perspectiva de su sentido, amenaza con el infinito”. (p. 297).

Un movimiento importante que aportaría una serie de preceptos que incidirían en el desarrollo del libro de artista sería el futurismo italiano, movimiento surgido en los inicios del siglo veinte, concretamente en 1909, y cuyo precursor sería Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944). Pregonaban la ruptura con la tradición y la historia del arte. Intentaban plasmar en sus libros el impacto de la violencia, mezclando en ellos texto, imágenes y música.

Otro de los movimientos surgidos en el siglo veinte, y de los cuales ya se ha señalado su carácter transgresor e innovador, el dadaísmo representaría un movimiento que sentaría un conjunto de bases que posteriormente influiría a otros movimientos, como el surrealismo. Sus orígenes se remontan al cabaret Voltaire en Zúrich, Suiza, en 1916; este establecimiento estaba administrado por Hugo Ball (1886-1927), y en él confluyeron diversos artistas que se encontraban en el exilio debido a la Primera Guerra Mundial, y entre los que figuraban Tristan Tzara (1896-1963), Emmy Hennings (1885-1948), Hans Arp (1886-1966), Richard

---

<sup>6</sup> Artista nacido en 1948 en Chicago, Illinois. Desde 1970 se ha dedicado a la creación de libros de artista.

Huelsenbeck (1892-1974) y Sophie Taeuber (1889-1943). (Fleming, recuperado de <http://algarabia.com/artes/dadaismo/>).

El dadaísmo, producto del contexto que reinaba sobre Europa, principalmente por el estallido de la Primera Guerra Mundial, y en respuesta frontal contra la barbarie y horror que produjo, rechaza las convenciones artísticas, literarias, políticas y económicas dominantes. Es un movimiento anti-poético, anti-literario, que ataca y desdeña la idea clásica de lo estético; y de igual forma presenta una enorme carga irracional, es irónico y cínico.

Para comunicar y difundir sus ideas, los artistas vinculados al dadaísmo realizaron una serie de publicaciones, a las cuales les imprimieron su particular concepción del arte, experimentado con la tipografía, la estructura del texto y su organización, y realizando principalmente *collages*. Con esto pretendían resaltar un aspecto anárquico y subversivo del arte, de su visión en torno a él, estableciendo un claro distanciamiento con las anquilosadas concepciones del arte y lo estético.

De las diversas técnicas artísticas que emanarían de estos años, y que formarían una influencia decisiva en la conformación del libro de artista, se puede destacar principalmente al *pastiche* y al *collage*.

El *pastiche* consiste en tomar o imitar elementos de diversas obras ya existentes, mezclándolas para conformar con ellas una obra totalmente nueva, transformado completamente el significado y sentido de los elementos originales al insertarlas en un contexto diferente. Se utiliza tanto en la literatura como en el diseño gráfico.

El *collage*, es una técnica que fue inventada por Pablo Picasso (1881-1973) y Georges Braque (1882-1963), quienes fueron los iniciadores y máximos exponentes del cubismo, y de la cual se valdrían posteriormente para desarrollar sus propuestas estéticas diversos movimientos, como el dadaísmo, el surrealismo y el pop art. Picasso y Braque utilizaron recortes de periódicos y revistas, tanto texto como imágenes para crear obras independientes. (Aroeste, 2010, p. 30)

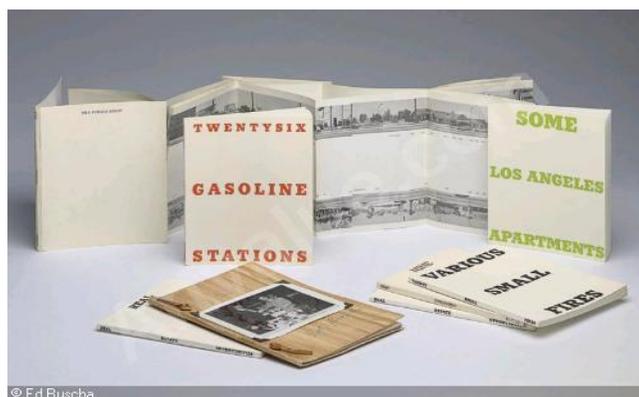
El surrealismo, movimiento creado y liderado por André Breton (1896-1966), surgió en la segunda década del siglo veinte, y mantuvo una conexión muy estrecha con el dadaísmo, adoptando ciertos atributos de él, como su sentido transgresor e incendiario. Al igual que los artistas del dadaísmo, los surrealistas crearían una serie de publicaciones experimentales.

Estas ideas y pensamientos de vanguardia significarían el punto de apoyo para la posterior irrupción del libro de artista en el panorama artístico. Sería el terreno fértil que dejaron para que los artistas de la segunda mitad del siglo veinte sembraran y cosecharan sus propias ideas, erigiendo sus obras a partir de esa base fundamental que crearon las vanguardias de los inicios del siglo veinte.

Estos movimientos, impelidos por un espíritu renovador, buscaron los medios que les permitiesen transmitir sus ideas de un modo alternativo a los establecidos, y que estuviera acorde a sus ideas e indagaciones expresivas, por lo que experimentaron editando sus propias publicaciones, pero imprimiéndoles un rasgo artístico. De este modo, se iría gestando una unión entre el soporte convencional para manifestar sus ideas, aunque modificando su sentido estructural y estético, y las diferentes expresiones artísticas que registraron en dicho soporte.

Resulta imposible precisar tajantemente un inicio específico del libro de artista, y mucho menos señalar un año concreto como punto de partida, ya que como se ha visto, su desarrollo ha estado marcado por una enorme serie de influencias y momentos que han ido moldeando sus características y peculiaridades.

El término libro de artista surgió entre las década de los sesenta y setenta. De acuerdo a Anne Moeglin-Delcroix, historiadora, y quien ha realizado profusos estudios en torno al libro de artista, su concepción actual inicia a partir de las obras realizadas por Edward Ruscha (1937). En 1963 crea su libro titulado *Twenty-six Gasoline Stations* (26 Estaciones de gasolina), que está conformado por veintiséis fotografías de gasolineras, dichas fotografías eran en blanco y negro. (Antón, recuperado de <http://librosdeartista-historia.blogspot.mx/>).



**Fig. 2. Libro de artista de Edward Ruscha (Fuente: <http://paisaje.masterproyectos.com/2011/11/12/edward-ruscha-twenty-six-gasoline-stations-1963/>)**

El grupo de vanguardia, *Fluxus*, desempeñaría un rol capital en la producción de libros de artista. Fue creado en 1962 por George Maciunas (1931-1978), y

estuvo conformado por una gran variedad de artistas, de múltiples disciplinas e incluso disímiles, como el arte visual, la música, matemáticos y economistas. Esto definiría su carácter interdisciplinario, que sería una de sus principales características. De la misma forma que otro tipo de movimientos, *Fluxus* buscaba dotar al arte de una libertad creativa total, y desligarse por completo de las normas establecidas en el arte. Intentaban democratizar el arte, tanto en el sentido estético como en el de su realización, ya que para ellos no era una actividad exclusiva de artistas, sino que cualquier persona la podía llevar a cabo. Algunos de sus miembros, como Dieter Roth (1930-1998) y Yoko Ono (1933), se dedicaron a la elaboración de libros de artista.



**Fig. 3. Libro de artista de Dieter Roth (Fuente: <http://www.vam.ac.uk/content/articles/a/books-artists/9>)**

Durante la década de los años sesenta, surgiría en el arte contemporáneo un conjunto de términos que definirán en gran medida la visión que empezaba a tomar forma e imperar en el arte, uno de ellos sería el de “desmaterialización del arte”. Este concepto pregonaba dejar de lado el carácter objetual de la obra

artística, con el principal propósito de alejarse de las leyes del mercado. El mensaje y la intención adquieren mayor relevancia que la forma, que el objeto físico. (Estelrich, 2010, recuperado de <http://bit.ly/14LRYy6>).

Estas ideas también devendrían en la experimentación con múltiples soportes, que llevaría a los artistas a emplear cualquier tipo de material o artefacto que consideraran oportuno para expresarse y manifestarse. El arte sufrió un profundo análisis sobre su naturaleza y significado, sobre aquello que lo hace arte. Se expandirían los límites espaciales y temporales de la obra, con lo que normalmente adquirirían un carácter efímero y fugaz.

En nuestro país han existido numerosos artistas que han conducido su actividad hacia la elaboración de libros de artista, y quienes han influido y motivado a futuras generaciones de artistas. Incluso sus trabajos, desarrollados en la génesis del libro de artista, tuvieron una enorme repercusión a nivel internacional. Y fue precisamente en otros países, donde algunos de ellos iniciarían su actividad en esta práctica artística.

Entre estos cabe destacar la labor emprendida por Ulises Carrión (1941-1989), de quien ya mencionamos su indiscutible aportación al conformar un marco teórico en torno al libro de artista. Además crearía la primera librería especializada en libros de artista, *Other Books and So*, que establecería en Ámsterdam en 1975. Esta librería desempeñó una función crucial, ya que también fungió como casa editora, archivo, en conjunto con su finalidad de distribuir y difundir los libros de artista. También estaría dedicada al arte correo y al arte de sellos de goma.

Ulises Carrión, cuya formación académica sería en literatura y filosofía, con el tiempo sintió una profunda decepción de la literatura y una desconfianza total

acerca de las posibilidades expresivas del lenguaje escrito. Pretendía liberar al libro del poder casi absoluto que la literatura ejerce sobre él; ampliándolo y diversificándolo. Por esto su carrera tomaría un viraje hacia las artes visuales y sonoras, donde se enfocaría también al arte correo, al arte sonoro, al video, al performance y al arte de sellos de goma.

En 1980 cierra *Other Books and So*, y paralelamente crea *Other Books and So Archive*, sitio donde desarrollaría el valioso marco teórico que se abordó en el primer apartado de este capítulo.



**Fig. 4 Editorial Other Books and So de Ulises Carrión (Fuente: <http://artistsbooksandmultiples.blogspot.co.il/2012/05/art-of-making-books.html>)**

Y de la misma manera, en aquellos primeros años del libro de artista, la figura de Felipe Ehrenberg (1943) surge como un referente obligado, tanto en nuestro país como a nivel internacional. En 1970 fundaría, junto a Martha Hellion (1937), David Mayor, Chris Welch, y Madelein Gallard, la editorial *Beau Geste Press*, en Reino Unido, que promovería la autogestión como estandarte, publicando obras independientes; con lo que buscaban crear una alternativa para difundir las obras

de diversos artistas y no limitarse a los medios tradicionales tanto de edición como de distribución. Su producción, en un período de cuatro años, alcanzó la notable cifra de ciento cincuenta libros de artista. (Debroise, 2006, p.172).



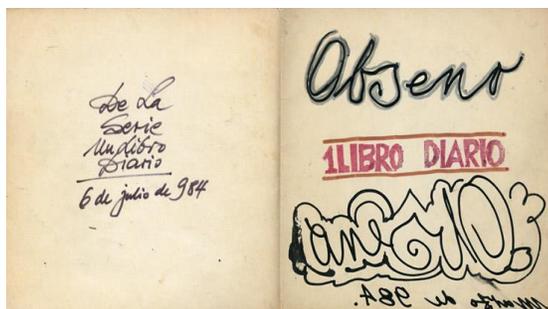
**Fig. 5. Libro de artista de Cecilia Vicuña, editado por Beau Geste Press (Fuente: <http://www.library.yale.edu/aob/Exhibition/vicuna.htm>)**

En 1974 volvió a nuestro país y se dedicó a ofrecer clases de mimeografía, electrostática y técnicas de *offset* en la Universidad Veracruzana. En 1975 inició un taller acerca del uso del mimeógrafo en el Departamento de Artes Visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM. De dicha experiencia, donde impulsaba a los alumnos a la creación de libros de artista y de sus propias editoriales, surgió el libro llamado “El libro de las 24 horas”, que estuvo conformado por copias fotostáticas. Es considerado como el primer libro de artista creado en nuestro país. (Aroeste, 2010, p.216).

Felipe Ehrenberg diseminaría entre los grupos artísticos de nuestro país la idea de la autoedición y la independencia, del uso de técnicas artesanales que representaron una excelente alternativa para que los artistas experimentaran con la edición de sus propias publicaciones. El impulso y desarrollo del libro de artista

en México no sería tan vasto y propositivo sin las aportaciones invaluable de Felipe Ehrenberg.

También merece una mención especial el artista polaco, Marcos Kurtycz (1934-1996), quien llega a México en 1968, y en 1980 obtiene la ciudadanía mexicana. Desempeñaría una serie de actividades artísticas, como el performance, la ilustración y libros de artista. Entre sus obras cabe destacar su Libro de Color Natural, que publicó en 1975; así como un proyecto de un libro al día dedicado a la obra 1984 de George Orwell, y el cual duró un año. Pero quizá uno de los sucesos más significativos y particulares de Kurtycz fue elaborar obras en forma ritual frente al público, que llevó a cabo en diverso lugares, como la Feria del Libro del Palacio de Minería. (Recuperado de <http://www.marcoskurtycz.com.mx/>).



**Fig. 6. Libro de artista de Marcos Kurtycz (Fuente: <http://www.marcoskurtycz.com.mx/>)**

Otra figura cuyo trabajo como diseñador gráfico sería un detonante para el intercambio y la colaboración entre artistas, ilustradores y literatos, es Vicente Rojo (1932). Estuvo profundamente ligado al mundo editorial, ya que fue cofundador de la Editorial Era, creada en 1960, y de igual modo participó en la Imprenta Madero y en el taller Multiarte que formaba parte de esta última. Su labor

editorial estaría marcada por la innovación y por poseer una concepción artística del libro.

Ha realizado diversos libros de artista y libro-objeto en colaboración con poetas y escritores. Entre ellos se encuentran, Octavio Paz (1914-1998), José Emilio Pacheco (1939), Alberto Blanco (1951), Juan Villoro (1956), y Enrique Vila-Matas (1948).

Posteriormente, en la década de los ochenta, un grupo de artistas mexicanos erigirían un centro que retomaría la estafeta de ser un espacio, como *Other Books and So* de Ulises Carrión, donde el libro de artista pudiera contar con un sitio donde producirse, así como servir de archivo y galería, y como un importante centro de distribución. Este centro se llamó El Archivero, fundado por Yani Pecanins (1957), Gabriel Macotella (1954) y Armando Sáenz Carrillo (1955), en 1984 en la Ciudad de México. Un año después inaugurarían su primera librería en la colonia Roma. Su existencia se prolongó durante una década, cerrando en 1993. En este centro se difundían los libros elaborados por ellos mismos, al igual que por editoriales independientes, como Cocina Ediciones, La Tinta Morada y La Amenaza Elegante. (Aroeste, 2010, p. 156).



**Fig. 7. Libro de artista de Yani Pecanins (Fuente: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-4206-2008-06-27.html>)**

Con la instalación de este tipo de centros, donde las labores de los artistas se enfocarían al libro de artista; desde crear un ambiente propicio para su creación y publicación, hasta su difusión y distribución, el libro de artista ocuparía un sitio privilegiado entre las múltiples prácticas del arte contemporáneo. Y se constata el enorme interés que despertó entre los artistas de aquella época.

La creación de estos espacios dedicados exclusivamente a los libros de artista le otorgó un enorme impulso en aquella etapa inicial, que se manifestaría en una producción vasta y constante de ellos, así como en el acercamiento que en el futuro tuvieron y continúan presentando nuevas generaciones de artistas.

El libro de artista se inserta dentro del arte contemporáneo, por su búsqueda de nuevas formas de expresión, y por el uso de diversas técnicas y materiales para su confección. Su historia ha estado marcada por la innovación, la imaginación, la búsqueda incesante por romper las barreras creativas, por una libertad creativa, por deslindarse de las anquilosadas convenciones del arte.

El libro de artista es heredero de múltiples corrientes artísticas que buscaban impregnar al arte de un aire fresco, transgresor y liberador; de dotarlo de un sentido más amplio e incluyente. El panorama del arte se transformó sustantivamente con la aparición de dichos movimientos artísticos, derivando en una serie de nuevas prácticas que estarían emparentadas con sus ideas y concepciones. Una de ellas fueron los libros de artista.

Al mismo tiempo, se valieron del libro en cuanto a su soporte, y a su grandiosa posibilidad de albergar múltiples expresiones, y en su sentido más amplio, información. El libro experimentó una transformación radical, al proporcionarle características que ampliaron su forma y contenido.

Este ha sido un repaso general de su historia, de sus antecedentes, orígenes y desarrollo. Existe una enorme cantidad de artistas que han consagrado parte de su labor artística a la elaboración de libro de artista, nutriendo con su trabajo su estado y características, y aportando nuevos elementos que abonan en la conformación de su gran e inagotable diversidad.

Su historia siempre resultará parcial e incompleta, ya que a pesar de su corta existencia, es un género que ha despertado gran interés entre artistas de diversas disciplinas; su producción ha sido profusa, diversa y constante. Su historia se continuará escribiendo y será interminable.

### **1.3 Características del libro de artista**

Más que escribir, dibujar, pintar o fotografiar, más que diseñar o encuadernar, se hace un libro. (Claudio Martyniuk)<sup>7</sup>

Como se ha revisado antes, los libros de artista poseen una serie de características o atributos que adquieren de dos perspectivas diferentes, del libro tradicional, en cuanto al soporte; y del arte, en cuanto a las diversas disciplinas artísticas que se emplean para su elaboración. Por lo tanto, definir sus características es sumamente complejo, debido a esta confluencia, que deriva en una gran diversidad.

---

<sup>7</sup> Escritor y académico argentino nacido en 1961. Recuperado de [http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Elogio-libro-artista\\_0\\_803919624.html](http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Elogio-libro-artista_0_803919624.html)

Por esto mismo, se podrían definir como una obra artística con un carácter híbrido y múltiple, que deambula tanto en el terreno bibliográfico como en el artístico. El libro de artista se sitúa entre el archivo del arte contemporáneo y la biblioteca. (Hellion, 2003, p.103).

Por ello es que la obligación de conservar, catalogar y difundir los libros de artista no recae de manera única en una institución o entidad, ya que por su carácter híbrido, puede ser albergado tanto por museos, archivos y bibliotecas. Esto más que representar una problemática, expande considerablemente el tratamiento de este tipo de materiales, así como contribuye a su difusión y estudio. Aunque es preciso apuntar que es en los museos donde los libros son conservados en mayor medida, debido a su naturaleza artística.

En el caso de nuestro país, los libros de artista han estado, mayormente, bajo la custodia y resguardo de museos y archivos. Pero en otros países, como España, la Biblioteca Nacional posee una colección de libros de artista miniatura, llamada *Monumental Ideas in Miniature Books* (Ideas Monumentales en Libros en Miniatura), que fue creada por la iniciativa e impulso de la artista Hui-Chu Yin, quien convocó a diversos artistas para realizar libros de artista miniatura. La propia artista donó la colección a la Biblioteca Nacional de España. (Recuperado de <http://bit.ly/15J4f7C>).

Evidentemente, deben existir las condiciones necesarias para su óptima conservación y también, es indispensable establecer lineamientos específicos para su consulta, como en el caso del Fondo Reservado.

Como resultado del surgimiento de los libros de artista, el libro, tanto en su esencia primordial de albergar información y propiciar su transmisión, como en su

carácter de objeto físico, maximiza considerablemente sus posibilidades. Y al mismo tiempo, las artes plásticas se valen de estas características inherentes al libro para experimentar y ampliar sus alcances y conceptos. (Hellion, 2003, p. 302).

Se manifiesta una sinergia entre el libro y las artes plásticas, donde ambos se fortalecen y enriquecen con el intercambio y fusión de sus atributos. Se produce una asimilación que reditúa en la conformación de un género artístico con características singulares.

Del mismo modo, los libros de artista son creaciones únicas, no tanto en el sentido de reproducción o tiraje, sino porque su concepción responde totalmente a la visión de un artista. Por esto mismo, cada creador le otorga su impronta personal, utilizando los medios y materiales que considere apropiados. Debido a esto, cada libro de artista, ya sea un ejemplar único o con un pequeño tiraje, posee características singulares.

Esta característica es una constante en los libros de artista, el ser ejemplares ya sea únicos o con un tiraje reducido. Contrariamente a lo que sucede con los libros tradicionales, producidos por una casa editora y con un tiraje establecido de acuerdo a la línea editorial que la rige y a su estatus, los libros de artista, editados y creados por un artista o en colaboración con otros artistas, surgen bajo el principio de la autogestión.

El artista o los artistas que trabajan conjuntamente, adoptan diversos roles al momento de concebir sus obras. Se convierten, en cierto sentido, a la par de ser autores, en editores, impresores, diseñadores, ilustradores, tipógrafos,

encuadernadores, administradores. En el caso de los talleres o centros donde se elaboran libros de artista, el trabajo está definido por la independencia.

Con los libros de artista se transforma sustancialmente el papel o la actividad del lector, el cual debe asumir una postura diametralmente opuesta a la presentada ante los libros tradicionales. Al modificarse la estructura habitual del libro, la lectura también experimenta cambios. En principio, porque los libros de artista no contienen únicamente texto, como casi exclusivamente los libros tradicionales, sino que están integrados por una gama más amplia de expresiones.

Algunos autores mencionan que el lector se transforma en espectador, ya que su función no se limita únicamente a la lectura, sino que efectúa un conjunto de actividades más, fijadas por las características propias de cada libro de artista. En cualquier caso, el individuo realiza una interpretación y codificación del libro. (San Martín, 2011, p.205).

El término de espectador suele estar vinculado más con las obras artísticas como la pintura y la escultura, donde se efectúa una contemplación del objeto artístico; y que en el caso específico del libro de artista, continúa siendo un lector aquel que codifica o asimila los lenguajes contenidos en él, pero asumiendo una postura diferente. Al ser espectador, en cierta forma te encuentras distante y ajeno a la obra, cosa que no sucede tanto con los libros tradicionales como con los libros de artista, donde se establece una relación cercana y personal con ellos. Se contempla, pero a partir de una acción, de una actividad de descubrir al libro de artista y discurrir por él.

La experiencia resultante al contemplar una obra de arte se desarrolla en un plano público y abierto, ya sea en un museo o en una galería. Con los libros de

artista, esta experiencia se efectúa en la soledad, y de forma personal; se forma una relación establecida únicamente entre el lector y el libro de artista a través de un período determinado; ya sea en un archivo o en una colección privada.

“Al parecer, sólo el libro de artista proporcionaría al lector una experiencia estética que surge en la confluencia entre soledad y duración.” (San Martín, 2011, p.205). Esta relación cercana que se entabla entre el lector y el libro de artista es algo de lo que las artes plásticas carecen por completo.

El lector debe apropiarse totalmente del libro, estableciendo una relación dinámica, íntima y cambiante con el libro de artista. Él guía totalmente su experiencia sensorial, intelectual y corporal, de acuerdo con las características del libro. Se convierte en un lector activo, cuya participación es indispensable para que el libro se despliegue plenamente. Es necesario que involucre al conjunto o parte de sus sentidos. El lector del libro de artista va progresivamente adoptando nuevos roles, y al mismo tiempo se le presentan retos o requerimientos desconocidos, pautados o dirigidos por la obra. A partir de sus características es como se desarrollará su lectura.

Como lo menciona Ulises Carrión, en la sección La lectura de *El nuevo arte de hacer libros*:

En el viejo arte todos los libros son leídos de la misma manera.

En el nuevo arte cada libro requiere una lectura diferente.

En el viejo arte, leer la última página toma mucho tiempo, tanto como la primera.

En el nuevo arte el ritmo de lectura cambia, se acelera, se coge. (Recuperado de <http://www.merzmail.net/carrion.htm>).

En cuanto a los autores o creadores de los libros de artista, incluye una amplia gama, que va desde artistas visuales, escritores, poetas, ilustradores, entre otros. Un libro de artista es desarrollado en su totalidad, tanto su contenido como su forma física, por un artista o por varios de ellos, estableciéndose colaboraciones para su creación. Por esto, la responsabilidad de la creación de un libro de artista puede ser de un autor o de varios autores.

Referente a su contenido y, como ya se ha abordado en el primer apartado de este capítulo, el libro de artista rompe por completo con el lenguaje habitual de los libros tradicionales, ampliándolo considerablemente, empleando cualquier tipo de lenguaje para su constitución, no solamente el literario. El cual señala Ulises Carrión como el predominante en el libro tradicional.

En cuanto a su constitución física resulta imposible establecer con claridad un modelo que los rijan, ya que esto queda totalmente a la consideración de los artistas. Los materiales que se emplean para su elaboración resultan de una variedad sorprendente, que depende y varía entre artistas.

Incluye desde los materiales tradicionales, como el papel, cartón, cartulina, u otros no tan habituales, como la madera, el latón, o el plástico, hasta materia orgánica. Incluso, existen artistas que han utilizado basura para elaborar sus libros de artista, como el caso de Santiago Rebolledo (1951). (Lara, 1993, recuperado de <http://bit.ly/15w7efJ>).

La elección y utilización de diversos materiales está ligado a la imaginación y al carácter que el artista desea impregnarle a su obra. En cierto sentido, el cúmulo de materiales aplicados resulta infinito e insospechado.

Con esta apertura en cuanto a los materiales empleados, los artistas le confieren al libro un rasgo personal, experimentando con diversos soportes y de esta manera, extienden la concepción tradicional del libro, su estructura física y los materiales que lo constituyen.

Debido a esta variedad y mezcla de materiales, el libro de artista adquiere una dimensión táctil elevada, rica en texturas, lo que deriva en múltiples sensaciones físicas experimentadas al momento de su lectura. Esta característica contribuye a que la lectura de los libros de artista esté marcada por una experiencia estética que confluye entre lo visual y físico.

Esta falta de cohesión en cuanto a su estructura física, responde a un espíritu artesanal del libro, a una manera alternativa de producirlo, en respuesta a la forma extendida por la industria editorial. Y en el caso de las técnicas, de igual manera se extienden libremente, y entre las que se puede hallar: litografía, xilografía, serigrafía, halografía, collage, aguafuerte, sellos de goma, fotocopias, offset, impresión digital, estarcido, grabados en metal.

También existen editoriales especializadas que se dedican a la impresión de libros de artista. Tal es el caso de Carbón 4, que es un estudio que cuenta con una línea dirigida a la impresión, de forma digital, de libros de artista. Entre algunos de los artistas que han recurrido a ellos, se encuentran Magali Lara, Ricardo Garibay, Juan Antonio Leclercq, Ileri de la Peña.<sup>8</sup>

Resulta sumamente complejo establecer, como con los libros tradicionales, una descripción del contenido temático del libro de artista, ya que esto resulta, en

---

<sup>8</sup> Página electrónica de Carbón 4, de su línea de impresión de libros de artista: <http://www.librodeartista.com/>

la mayoría de las ocasiones, difícil sino imposible de determinar; precisamente por estas características huidizas y complejas de delimitar que ya se han referido.

Este breve e inacabado esbozo sobre las características de los libros de artista, resalta el hecho de que no existe una uniformidad que los integre por completo y de manera definitiva. Pero en esto mismo recae su insondable riqueza, a esta manera de hurgar en formas, lenguajes, expresiones y materiales para proporcionarle al libro un rasgo distintivo e inigualable. Ojalá que esto continúe sucediendo.

#### **1.4 Categorización del libro de artista**

En los libros de artista, como se ha anotado exhaustivamente, la diversidad representa una de sus principales características, y por ello, el conjunto de creaciones que se han desarrollado por los artistas incluyen un gran cúmulo de vertientes, que pueden transitar de manera independiente o cruzarse en infinidad de ocasiones. Resulta imposible llegar a establecer una categorización unívoca y general, pero poder abarcar en la mayor medida posible esta diversidad será de enorme ayuda para su óptima organización.

Considero que es conveniente denominarla como categorización en lugar de tipología, ya que esta última se muestra como algo rígido, cerrado y único; y la primera es más flexible, ya que un libro de artista puede pertenecer a diversas categorías o subcategorías. Con los libros de artista se pueden crear un gran número de categorías como resulte conveniente. En primer lugar, es indispensable

establecer el elemento que delimitará y formará a la categoría. A partir de él, gravitarán las subcategorías que presenten dicho elemento unificador.

A continuación se presentará la clasificación presentada y desarrollada por José Emilio Antón, que él denomina tipología. La forma a partir del tiraje del libro, que se divide en dos, en ejemplares únicos o con un pequeño tiraje. Y a su vez, éstos se subdividen en otras subcategorías:

Libro de ejemplar único.

Libro de artista original:

Manteniendo una estructura formal semejante a algunos de los soportes tradicionales literarios, el artista realiza una obra plástica única por cualquier procedimiento.



**Fig. 8. Libro de artista de Carla Nicolás (Fuente: <http://www.carlanicolas.com/sonata.html>)**

Libro Objeto:

La obra se realiza con vocación tridimensional, contemplándose como una totalidad en su forma.



**Fig. 9. Libro de artista de Alejandra Mitrani (Fuente: <http://alejandramitrani.blogspot.mx/2012/06/libro-objeto-en-esta-cama-yo-sueno-con.html>)**

Libro-montaje:

Las obras que situadas en un espacio, actúan sobre ese espacio o que sus dimensiones tridimensionales sobrepasan el formato tradicional del libro, condicionando al espectador en su relación con el entorno.

Libro reciclado:

Partiendo de un libro de edición normalizada, el artista manipula este libro hasta convertirlo en una obra propia.



**Fig. 10. Libro de artista de Mónica Fierro (Fuente: <http://www.fundacionmundonuevo.org.ar/artistas>)**

Libro seriado.

El libro de artista seriado (con un número de ejemplares que suele ir de cinco a mil ejemplares), está realizado en su mayor parte o en su totalidad por un artista plástico utilizando las más diversas técnicas de reproducción, desde la repetición manual a la serigrafía, la litografía, la linografía, el aguafuerte, la xilografía, el offset, la electrografía, impresoras de ordenador, etc...; pero siempre controladas por el propio artista. (Recuperado de <http://www.merzmail.net/libroa.htm>)

Antón contempla únicamente esta característica en los libros de artista, el tiraje o la reproducción. Al final del texto citado anteriormente, señala que de igual manera se pueden clasificar de acuerdo a su contenido, a los materiales que los componen, a los movimientos a los que pertenecen sus creadores o a las técnicas artísticas empleadas en su elaboración.

En el caso del libro objeto, el artista únicamente retoma de forma simbólica la estructura física del libro, siendo una obra que no es posible manipular ni hojear, rasgo fundamental del libro, ya sea tradicional o de artista. En este sentido, se asemeja más a una escultura, al no existir la posibilidad de transitar a través de la obra ni de interactuar con ella. Se le otorga mayor énfasis al carácter escultórico y tridimensional.

La subcategoría Libro reciclado, también recibe la denominación de libro intervenido. El artista toma un libro tradicional y trabaja con base en su estructura predefinida, modificándolo de tal manera que adquiere una esencia totalmente ajena a la inicial; conformándose, de esta manera, una obra nueva y original.

En otro documento, José Emilio Antón introduce nuevas subcategorías, como la de los Libros parasitados. En ella, el artista toma un libro tradicional, pero a

diferencia de lo que sucede con el libro reciclado o intervenido, el artista destruye y mutila el libro hasta transformarlo enteramente, surgiendo una obra completamente nueva y distinta, borrando la posibilidad que tenía de hojearse y manipularse.(Recuperado de <http://librosdeartista-historia.blogspot.mx/>).

Estas modificaciones y alteraciones pueden resultar radicales, ya que el libro conserva una semejanza en lo concerniente al soporte físico del libro, pero se pierde por completo su rasgo de albergar y transmitir información. Es algo que lo emparenta con el libro objeto, el predominio del aspecto escultórico y físico del libro.

En contraposición a los libros tradicionales, cuya clasificación se efectúa de acuerdo a su temática, con los libros de artista esto no es posible. Quizá se podría llevar a cabo con algunos ejemplares, pero no se podría extender ni aplicar de manera uniformada y estandarizada con la totalidad de libros de artista.

Por otro lado, se podría realizar una categorización a partir de los creadores que intervienen en la manufactura del libro, es decir, los libros efectuados únicamente por un artista, y aquellos elaborados de manera conjunta, como anotamos anteriormente, las colaboraciones entre artistas de diversas disciplinas, como artistas visuales y poetas.

Debido a su inconmensurable riqueza y variedad, un libro de artista puede integrar una serie de categorías de manera simultánea. El número de categorías que se pueden establecer es vasto, amplio e ilimitado; está sujeto a las particularidades de cada libro de artista y a las diversas vertientes que existen en torno a ellos.

## Capítulo 2. Organización documental

Ordenar bibliotecas es ejercer, de un modo silencioso y modesto, el arte de la crítica.  
(Jorge Luis Borges).

Uno de los pilares fundamentales que sustentan la disciplina bibliotecológica es la organización documental, la cual posee diversos propósitos y fines, pero destacando uno en particular: la organización de diversos documentos para su posterior identificación y recuperación; y para lo cual existen un conjunto de normas que permiten desarrollar de manera cabal esta actividad. Estas normas constituyen un marco sólido que rige la descripción bibliográfica, y las cuales le otorgan un alto grado de confiabilidad.

Desde tiempos remotos el ser humano ha tenido la necesidad de poseer un control sobre aquello que crea, desde las primeras manifestaciones de su creatividad y de su interés por comprender el mundo que lo rodeaba, hasta la creación de complejos sistemas de escritura y de soportes que los arroparan. Para el fin de su control y organización, desarrolló directrices o normas que han ido evolucionando con el paso del tiempo, enriqueciéndose de los avances presentados en los documentos.

Cualquier documento es susceptible a ser catalogado y organizado, sin importar su naturaleza, características y tipo. Nuestra disciplina, en ciertas ocasiones, tiende a circunscribirse únicamente a la descripción y organización casi exclusiva de un solo tipo de material: los libros. Se olvida que uno de los

postulados fundamentales de nuestra disciplina abarca de forma general a toda aquella información registrada en un soporte, es decir, cualquier tipo de documento.

Un documento posee rasgos particulares que lo sitúan en esta denominación, como un soporte, una expresión y un contenido intelectual. Según Rodríguez García (2002), dichos rasgos serían: “elementos materiales, elementos gráficos y los elementos intelectuales” (p. 17). Estos elementos resultan esenciales para poder considerarse un documento, y por lo cual capaz de ser descrito. La unión de estas características desemboca en la creación de un documento único.

En este capítulo se abordarán los diversos conceptos de la organización documental, como catalogación, catalogación descriptiva, descripción bibliográfica, clasificación; los propósitos y objetivos que persigue la organización documental, así como la presentación y el análisis de las normas existentes, particularmente aquellas que cubren la descripción de libros.

## **2.1 Conceptos básicos de la organización documental.**

Antes de abordar propiamente los diversos conceptos vinculados a la organización documental, es conveniente partir de un concepto que cubre de manera general los diversos procesos que integran a la organización documental. Me refiero al proceso documental y al análisis documental.

El primero se entiende como “las distintas operaciones que se efectúan sobre los documentos, en pasos sucesivos y concatenados, para la puesta en circulación de la información contenida en ellos”. (Calarco, 2005, p. 18). Es un

proceso que se desarrolla siguiendo una serie establecida de fases o subprocesos, donde cada operación está ligada a la anterior.

Existen dos perspectivas en torno al análisis documental, que se enfocan en el alcance que debe presentar. Por un lado se tiene una corriente que considera que el análisis se debe efectuar tanto de los atributos formales o físicos del documento como del contenido intelectual, que es encabezada por diversos académicos, como Hubert Fondin, López Yepes, Ruiz Pérez y Pinto Molina. Y por el contrario, la segunda corriente afirma que su finalidad es representar solamente el contenido temático del documento, que es respaldada por Gardin, Isabel Cunha y García Gutiérrez (Garrido, 1999, p.23). Existe una divergencia bastante clara entre qué es lo que se debe describir de un documento: su contenido o forma. Debido a la naturaleza de los documentos, donde estos dos elementos son primordiales, se plante un concepto que cubra a los dos aspectos, como lo muestra la siguiente definición de análisis documental: “Conjunto de operaciones destinadas a representar el contenido y la forma de un documento para facilitar su consulta o recuperación”. (Calarco, 2005, p. 19).

Esta definición agrupa tanto la forma como el contenido del documento, elementos primordiales para su óptimo conocimiento y para su posterior descripción y análisis. Considerar tan solo uno de estos elementos, como establecen los enfoques presentados, representa tener un conocimiento parcial del documento.

La organización documental está integrada por dos procesos: la catalogación descriptiva y la catalogación temática (Asignación de encabezamientos de materia, clasificación). En el caso de la primera, se trata de un proceso donde se

lleva a cabo el análisis y la posterior descripción de los elementos físicos que integran un documento. Y en la segunda, se representa el contenido temático de un documento a través de la utilización de un lenguaje documental.

Para profundizar en esta división, la siguiente definición sobre catalogación descriptiva ilumina al respecto:

La catalogación descriptiva es la fase del proceso de catalogación que implica la identificación y descripción de un ítem, el registro de esta información en la forma de un registro catalográfico y la selección y formación de puntos de acceso, con la excepción de los puntos de acceso temático. La catalogación descriptiva toma los aspectos físicos de un ítem e identifica la responsabilidad intelectual de su contenido, sin hacer referencia a la clasificación temática o a la asignación de encabezamientos temáticos, correspondiendo estos dos últimos a aspectos de la catalogación temática. (Taylor citado en Pico, 2009, p. 229).

La catalogación descriptiva, en contraposición a la catalogación temática, cuya finalidad reside en representar el contenido de un documento utilizando un lenguaje documental, se enfoca a la descripción de los atributos bibliográficos del documento, tales como el autor, título, lugar de publicación, editorial, año, serie y el número normalizado.

A continuación se presentarán y analizarán diversas definiciones en torno a la catalogación, para poder establecer un marco teórico que nos permita contar con una comprensión amplia sobre su esencia y características.

De acuerdo a Garrido Arilla (1996), la catalogación es “el proceso de describir los elementos informativos que permiten identificar un documento y de establecer

los puntos de acceso que van a permitir recuperarlo por el título, autor o materia que se conocen de antemano” (p. 25).

La siguiente definición resulta más extensa y completa, al incluir un aspecto fundamental que omite la definición anterior: la aplicación de normas de descripción bibliográfica. El empleo de normas establecidas valida por completo el proceso de catalogación, y resulta un rasgo fundamental que guía el proceso de catalogación.

El proceso por el que se describe un recurso bibliográfico, se identifican la/s obra/s que contiene, y se determina qué elementos de la descripción y de la obra constituirán puntos de acceso en un catálogo. Implica la recolección de datos y su transcripción según normas estandarizadas de modo que el resultado sea uniforme y por lo tanto más fácilmente interpretable. (Spedalieri citado en Aparicio & Carina Gordillo, recuperado de <http://bit.ly/1h5JDrg>).

En ambas definiciones se coincide en que la catalogación es un proceso de descripción, en el cual se identifican aquellos elementos que distinguen e integran a un documento, y de los cuales se establecerán los puntos de acceso que permitirán su identificación y recuperación. Aunque únicamente en la segunda definición se menciona el empleo de normas de catalogación, que permiten la normalización y uniformidad de la descripción.

La siguiente definición aborda lo que es la descripción bibliográfica:

Operación de la catalogación descriptiva en la que se exponen, de acuerdo con unos programas (las ISBD), todas aquellas unidades informativas, que permiten identificar e

individualizar formalmente cualquier tipo de documentos, bajo referencias bien precisas, que contienen los datos externos del documentos, que le distinguen de los restantes. (Garrido, 1996, p. 29).

Ubica a la descripción bibliográfica dentro de la catalogación descriptiva, como un proceso de ésta. Sus propósitos radican en identificar e individualizar un documento, de acuerdo a los elementos que lo integran, y los cuales lo distinguen de otros documentos.

Otra definición que suma para ahondar en el concepto de la descripción bibliográfica: “La descripción bibliográfica, atendiendo a reglas predeterminadas, reúne los datos mínimos indispensables para identificar unívocamente un documento, ya sea título, pie de imprenta, serie, etc.” (Delgado, 2007, p. 36). Del mismo modo que la definición anterior, resalta el empleo de normas establecidas, las cuales nos guiarán para poder describir de manera oportuna los datos que integran al documento. Así como el carácter único de cada obra, en relación con sus elementos constitutivos.

Ahora bien, resulta conveniente puntualizar los elementos que integran a la descripción bibliográfica, y los cuales se encuentran profundamente entrelazados. De acuerdo a Rodríguez García (2004, p. 39), los elementos primordiales en el proceso de la descripción bibliográfica son: la identificación, donde ubicamos aquellos elementos que distinguen a un documento; la descripción, donde se representan dichos elementos particulares del documento de acuerdo a normas internacionales; y la transcripción, en la cual se crea un registro bibliográfico, y resulta de la conjunción de los dos procesos anteriores.

Asimismo, la descripción bibliográfica está compuesta por una serie de etapas que permitirán desarrollar de mejor manera el análisis y la descripción de sus elementos.

1. Examen previo del documento para conocerlo.
2. Determinar el tipo de documento para conocer las normas que se deben aplicar.
3. Decidir el nivel de descripción que se va a utilizar.
4. Identificar los elementos que interesen del documento siguiendo el orden de las áreas que indican las normas.
5. Transcribir los datos con exactitud.
6. Trasladar dichos datos al soporte documental elegido, donde se completa la catalogación. (Calarco, 2005, p. 20).

Estas etapas o fases servirán de base y guía para poder describir de manera óptima un documento. Como se puede observar, la descripción implica desarrollar un proceso metódico y minucioso.

De acuerdo a estas definiciones, se puede ir perfilando las características propias de la catalogación, y en particular de la descripción bibliográfica. El aspecto que resalta con mayor contundencia es la utilización y aplicación de normas internacionales, como las RCA2, ISBD o RDA, que facilitan el proceso de descripción bibliográfica al trazar un amplio marco normativo. Estas normas de catalogación son fundamentales, ya que sirven de base para poder identificar y describir los elementos que particularizan a un documento. La utilización de dichas reglas contribuye para el fortalecimiento de la normalización.

La catalogación es un proceso intelectual que permite describir los elementos informativos que componen a un documento, con base en normas internacionales; con el propósito de identificarlo y recuperarlo, a través del establecimiento de puntos de acceso, como título, autor o materia.

En este punto resulta conveniente establecer una diferenciación o aclaración entre catalogación y descripción bibliográfica, a partir de la concepción de diversos autores, ya que dichos conceptos se encuentran emparentados y ligados de forma estrecha, y que en ciertas ocasiones se presentan como sinónimos. De acuerdo a Pinto Molina (1993), la diferencia entre estos dos procesos radica en que la descripción bibliográfica es “La descripción de aquello que se trata de catalogar, en tanto que la segunda se centra en la elección de los puntos de acceso, la forma en las entradas, la ubicación” (p. 105)

Siguiendo la misma perspectiva, Calarco (2005) afirma que la catalogación “completa los datos obtenidos a través de la descripción bibliográfica, dotando al asiento, producto de la descripción, de encabezamientos, puntos de acceso secundarios, signatura topográfica, etc.” (p. 21).

En un orden secuencial, se ubica en primer lugar la descripción bibliográfica y en segundo la catalogación, la cual complementa el registro con la inclusión de los puntos de acceso y los encabezamientos. Esta concepción de la catalogación como una actividad complementaria de la descripción bibliográfica, se ubica como uno de los enfoques existentes en la organización documental.

Como se puede constatar en las dos definiciones presentadas al inicio de este apartado sobre catalogación, mencionan que es un proceso donde se describe un documento. Posteriormente puntualizan la elección de puntos de acceso que

permiten recuperar el documento. En este sentido, esta postura de la catalogación como un proceso integral y unificador representa un segundo enfoque, donde la catalogación es la actividad principal que engloba a otros procesos, como la catalogación descriptiva y ésta a su vez a la descripción bibliográfica, donde se identifican y describen los elementos formales de un documento y se establecen los puntos de acceso, excepto los temáticos; y a la catalogación temática, donde se representa el contenido temático del documento, con el empleo de un lenguaje documental, como la asignación de encabezamientos de materia; y por último la clasificación bibliográfica. En el caso de los primeros, se utilizan listas de encabezamiento de materia, y en la segunda sistemas de clasificación.

Existe una cierta uniformidad terminológica entre los distintos conceptos que integran a la organización documental; y en donde únicamente existen algunas diferencias es en la definición de catalogación, y las cuales residen en si se trata de un proceso complementario de la descripción bibliográfica, y que se ocupa de la elección de los puntos de acceso; o si es el concepto que engloba a la descripción bibliográfica y a la elección de los puntos de acceso. El propósito de este trabajo no es unificar ambos términos, ya que requiere de una investigación más profunda y exhaustiva, por lo que únicamente se señalan ambas posturas, sin establecer un juicio crítico o una inclinación por alguna de ellas. Para la finalidad de esta investigación la definición de descripción bibliográfica resulta la más acorde y conveniente, ya que mantiene una homogeneidad terminológica; y presenta los elementos que se pretenden describir de los libros de artista.

Por otra parte, es importante definir a la clasificación bibliográfica, ya que es otro concepto primordial dentro de la organización documental, al respecto Pinto (1993) plantea:

Operación eminentemente intelectual, propia del conocimiento humano, que trata de discernir el contenido fundamental de los documentos (tema o temas principales) para formalizarlo y representarlo con la ayuda de un lenguaje preestablecido. (p. 107).

Se le otorga un orden determinado al documento con relación a su contenido, que pueden cubrir uno o diversos temas. Y de igual manera “representa el tema de la obra en un número y/o en letras, y provee una localización para un ítem en una colección” (Mortimer, 2002, p. 2). Cada sistema de clasificación cuenta con una estructura determinada, como en el caso del sistema de clasificación Dewey, que cuenta con diez clases principales, del 000 al 900; y el sistema de clasificación de la biblioteca del congreso, que cuenta con veintiún clases principales, representadas con letras del alfabeto, por lo que es una clasificación alfanumérica. Su finalidad radica en dotar a un documento de un sitio específico dentro de una colección determinada, para facilitar su identificación.

La organización documental es una actividad compleja, que implica la realización de un conjunto de procesos enfocados a la descripción y organización de los documentos, con el propósito ulterior de facilitar su identificación y recuperación.

El empleo de normas internacionales de catalogación persigue la finalidad de dotar a la descripción de una garantía que se consigue con la normalización, que

es la “acción de codificar un procedimiento para resolver un problema que se repite con frecuencia, ordenando sus datos con un criterio unificado y lógico, y garantizando la solución” (Calarco, 2005, p. 28). La normalización es un elemento indispensable en la organización documental, ya que nos permitirá homologar el proceso, proporcionándonos un parámetro sólido en el cual basarnos. De la misma forma, permite que un documento pueda ser recuperado por un usuario al preestablecer puntos de acceso.

## **2.2 Objetivos y propósitos de la organización documental.**

La organización de la información ha experimentado a lo largo de su historia innumerables modificaciones y transformaciones, que han estado marcadas por la época y las ideas imperantes en ella. De manera general se puede marcar como primer punto, la incipiente organización presente en las bibliotecas de la antigüedad, donde únicamente se buscaba tener un control sobre aquello que se poseía. Las bibliotecas eran concebidas como meros centros donde se resguardaban diversos tipos de documentos, dependiendo la época, donde la labor de los bibliotecarios, que eran profundamente eruditos, consistía en conservar los materiales con los que contaba la biblioteca, eran “bibliotecarios eruditos-conservadores” (Garrido, 1996, p. 62). Los sistemas de organización eran rudimentarios y sencillos, enfocados principalmente a llevar un simple inventario de la colección, los catálogos que se producían eran “listas descriptivas y ordenadas que inventariaban las colecciones de las bibliotecas” (Garrido, 1996, p.

65). El conocimiento se encontraba vedado para gran parte de la sociedad, principalmente por el elevado índice de analfabetismo.

Esta situación estaría presente durante toda la Edad media, en gran medida por la enorme influencia que tenía la Iglesia en la sociedad, lo cual repercutía directamente en la educación y la cultura, y por ende, en las bibliotecas, predominantemente monásticas y conventuales.

Posteriormente, con los cambios suscitados en la ilustración, y que llegarían a afianzarse con la Revolución francesa, se modificaría por completo la concepción del hombre y de la cultura. El surgimiento de la biblioteca pública en la Revolución francesa, traería como consecuencia un aspecto trascendental en la humanidad: el acceso a la información y la cultura. Las bibliotecas son ahora centros cuya finalidad máxima es proveer a la sociedad de conocimiento. Y para tal propósito, la organización desempeña un papel trascendental, surgiendo en este período la catalogación moderna, enfocada a cumplir de manera efectiva este ideal.

En la actualidad, las bibliotecas son indispensables para el fortalecimiento y el desarrollo de un país, ya que su campo de acción parte desde el marco educativo y se extiende hasta la cultura y el entretenimiento. Son sitios donde la información debe transitar de manera libre entre ella y sus usuarios.

Este ha sido un breve esbozo de la organización documental y su evolución a lo largo de la historia; deseando enfatizar el punto de quiebre surgido a raíz de la Ilustración y la Revolución Francesa, que significaría un cambio fundamental para la organización y sus propósitos, y que desembocaría en la difusión de la cultura y el conocimiento.

Como se ha señalado en el apartado anterior, la organización documental tiene como objetivos fundamentales que los documentos descritos puedan ser identificados y recuperados por un usuario de la información. La labor del bibliotecólogo debe estar encaminada a satisfacer las necesidades de información de una cierta comunidad de usuarios, para lo cual debe atender al perfil y las características de dicha comunidad. En un marco general, todas las actividades desempeñadas por un bibliotecólogo están orientadas a ese propósito, y la organización documental no es la excepción.

Se debe efectuar la organización documental teniendo como punto primordial al usuario y sus necesidades, y donde éste marque las actividades a llevar a cabo, determinando el nivel de catalogación, los encabezamientos a emplear, la exhaustividad en la descripción bibliográfica. En tal sentido cabe resaltar lo expuesto por Charles Ammi Cutter: “La conveniencia para el público tiene prelación sobre la del catalogador.” (Mortimer, 2002, p. 3). Si la labor del bibliotecólogo no se centra en este principio, carecerá por completo de sentido.

Otro de los objetivos es asegurar que un usuario tenga acceso a un documento de manera segura y en el menor tiempo posible.

Como se pudo observar en el apartado anterior, la organización documental debe basarse en un conjunto de normas, las cuales permiten la uniformidad de la descripción, y por ende, esto facilita la recuperación de un documento.

Siguiendo la misma tónica, Garrido (1996) enumera los siguientes objetivos de la catalogación:

- Transformación y reelaboración de los documentos.
- Identificación y localización de los documentos.
- La recuperación documental a través de los catálogos.
- Facilitar la consulta. (p. 46).

La organización documental está ligada al control bibliográfico universal, a la bibliografía nacional y a la bibliografía universal. A través de estos mecanismos es posible tener un control y un conocimiento sobre aquello que se publica en un país, y de esta forma se puede realizar un análisis sobre el desarrollo cultural que ha experimentado; su contexto educativo, social; las problemáticas que enfrenta; los retos a resolver. Organizar propicia el intercambio constante, así como la creación de nuevas investigaciones que contribuyan al desarrollo en diversos sectores.

El acto de organizar posee un alto grado de nobleza, al permitir que un documento pueda llegar a trascender al ser consultado por una persona, y esto únicamente es posible a través de su organización.

En su conferencia dictada en 1965, titulada *Los espacios Otros*, Michel Foucault afirma que en el museo como en la biblioteca se presenta “una acumulación perpetua e indefinida del tiempo en un lugar inmóvil” (recuperado de <http://bit.ly/1as9zvl>). Pero no basta con poseer y acumular documentos, sino darles un orden, que los dimensione dentro del vasto universo bibliográfico a partir de sus particularidades, de sus características, de sus semejanzas; y que fundamentalmente se encuentren a disposición de los usuarios.

En la biblioteca confluyen historias remotas y distantes, saberes acuñados a lo largo del desarrollo de la humanidad, es “un lugar con todos los tiempos que está él mismo fuera de tiempo” (Foucault).

Si bien cada biblioteca tiene sus propios objetivos y atiende a una determinada comunidad de usuarios, al final todas comparten la misma finalidad: satisfacer las necesidades de información de sus usuarios.

Tender el puente entre la información y el usuario, es la máxima que debe regir el proceso que desempeña el bibliotecólogo en la organización documental. Propiciar el encuentro prodigioso entre un documento y un usuario.

### **2.3 Reglas de Catalogación Angloamericanas y Descripción Bibliográfica Internacional Normalizada (ISBD).**

Antes de abordar propiamente las características y la historia de estas dos normas, de manera general se señalarán los propósitos que persiguen las reglas de catalogación.

De acuerdo a Mortimer, los propósitos de las reglas de catalogación son:

Propósitos de las reglas de catalogación:

1. Proveer consistencia dentro de una biblioteca individual.
2. Proveer consistencia entre bibliotecas.
3. Reducir el tiempo invertido en catalogación.
4. Facilitar a los usuarios la utilización de más de una biblioteca.
5. Asegurarse de que se logren los propósitos del catálogo: Identificar en forma eficiente y confiable. (2002, p. 3).

Bajo estos propósitos se entiende mejor las razones por las que han elaborado; así las reglas de catalogación angloamericanas representan el código más representativo para la organización documental, surgiendo por primera vez en el año de 1967. Su estado actual responde a una serie de iniciativas y modificaciones graduales que le han ido otorgando las características que poseen hoy en día; su historia ha estado marcada por el cambio y la actualización constante, respondiendo en todo momento a la naturaleza y atributos de las entidades de información. Las reglas de catalogación se han ido acoplado y ajustando a la evolución que han experimentado los soportes de la información.

Presenta múltiples antecedentes, los cuales contribuyeron para su conformación final. Entre estos sucesos se puede mencionar, en primera instancia, el código de catalogación elaborado por Anthony Panizzi (1797-1879) para el Museo Británico, cuya primera edición aparece en 1941.

Del mismo modo, Jettew crea un código en 1952 para el Smithsonian Institute; y en 1876 Charles Ammi Cutter (1837-1903) elabora uno para la Biblioteca del Boston Athenaeum. Posteriormente este código creado por Cutter fue adoptado por la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos. (Rodríguez García, 2004, p. 21). Surge una creciente preocupación por la elaboración de normas para la descripción bibliográfica, que son producto de esfuerzos individuales y carentes de una normalización en común.

En 1908, la ALA crea las Reglas del catálogo: autor y asientos por título. Pretendía establecer en los catálogos un elemento para la identificación. Tanto la

ALA como la Biblioteca del Congreso publican sus propias normas, la primera en 1949, y la segunda en 1947, llamada Reglas para la catalogación descriptiva.

La necesidad de elaborar un código único que permitiera uniformar la descripción bibliográfica creció, ya que existía una problemática al haber diverso códigos. Debido a esto surgieron los Principios de París, en 1961; y que culminaría con la redacción de las Reglas de Catalogación Angloamericanas primera edición, en 1967.

Su uso se extendió a nivel internacional, contribuyendo ampliamente a la normalización y al intercambio mundial de registros bibliográficos. Para 1978 se publica la segunda edición de las reglas de catalogación angloamericanas (RCA2), de la cual se efectuó una revisión en 1988 y 1995 respectivamente. Estas revisiones daría como resultado la publicación en el 2002 de las RCA2r.

Una de las diferencias fundamentales entre la primera y la segunda edición radica, en primer término, en la estructura, ya que “se abandona la estructura mantenida en la redacción de códigos, durante casi un siglo, de empezar por la elección y forma de encabezamiento”. (Garrido, 1996, p. 119); y en segundo término, en la inclusión de normas para la descripción de un espectro más amplio de documentos, no ciñéndose únicamente al material librario.

La segunda edición está integrada por dos partes: la primera, compuesta por trece capítulos, donde cada uno está enfocado a la descripción de un material en específico, partiendo del número uno, de aplicación general. Para cada uno de estos capítulos se retoma la estructura de las ISBD (G), estando ambos códigos profundamente relacionados. La segunda parte está dirigida a la elección de los puntos de acceso. Por último, cuentan con cuatro apéndices y un índice.

Para cumplir el propósito de este trabajo de investigación, se tomará como principal referencia el segundo capítulo de estas reglas, dedicado a la descripción de Libros, folletos y pliegos impresos; así como el décimo capítulo, enfocado a la descripción de artefactos tridimensionales y Realía.

La estructura del segundo capítulo, Libros, folletos y pliegos impresos, es la siguiente:

2.0 Reglas generales.

2.1 Área del título y de la mención de responsabilidad.

2.2 Área de la edición.

2.3 Área de los detalles específicos del material (o tipo de publicación). Esta área no se aplica a este tipo de documentos.

2.4 Área de publicación, distribución, etc.

2.5 Área de la descripción física.

2.6 Área de la serie.

2.7 Área de las notas.

2.8 Área del número normalizado y de las condiciones de disponibilidad.

2.9 Ítemes suplementarios.

2.10 Ítemes formados por diversos tipos de material.

2.11 Facsímiles, fotocopias y otras reproducciones.

*Monografías impresas antes de 1801*

2.12 Alcance

2.13 Fuente principal de información.

2.14 Área del título y de la mención de responsabilidad.

2.15 Área de la edición.

2.16 Área de publicación, etc.

2.17 Área de la descripción física

2.18 Área de las notas.

Por otro lado, el décimo capítulo de las reglas, Artefactos tridimensionales y Realía, tiene la misma estructura que el segundo capítulo, las ocho áreas de descripción. En cada una de éstas, se exhiben las especificaciones a seguir para describir oportunamente el elemento en cuestión.

De acuerdo al Diccionario de la Real Academia Española, un artefacto es “una obra mecánica hecha según arte” (recuperado de <http://bit.ly/1dPzv6d>). Y el rasgo tridimensional implica que es una obra construida “de tres dimensiones” (recuperado de <http://bit.ly/1azbe2m>).

Y el término realía se refiere, de acuerdo a las reglas de catalogación angloamericanas segunda edición, a un “artefacto u objeto de la naturaleza, en contraste con una réplica” (2004).

Las áreas donde se presenta una diferencia más notoria respecto al segundo capítulo, son el área de descripción física y el área de notas. En estas áreas se puntualiza claramente la descripción que se debe efectuar para este tipo de materiales, como lo son, por ejemplo, dioramas, juegos, casetes braille, esculturas y otras obras de arte tridimensionales, objetos en exposición, máquinas y vestuario. Esta área nos permite cubrir perfectamente los libros de artista que

presentan este rasgo tridimensional; como aquéllos que tienen una forma escultórica o son objetos, como cajas, principalmente.

Las reglas de catalogación angloamericanas establecen las pautas que se deben seguir para la descripción de diversos tipos de materiales, los cuales se agrupan en doce capítulos, y cada uno de ellos está dividido en áreas, donde cada una de ellas se enfoca en un elemento en particular. Refuerza la aplicación de las reglas con ejemplos, los cuales suelen ser esclarecedores. También especifica la puntuación a emplear, así como expone especificaciones en situaciones concretas.

Estas normas, divididas en áreas que cubren un aspecto particular a describir, establecen las directrices que debe seguir el bibliotecólogo al momento de la descripción bibliográfica. Su uso resulta fundamental para dotar al proceso de descripción bibliográfica de uniformidad y seguridad. La correcta aplicación de las normas contribuirá considerablemente a describir correctamente un documento; con la principal finalidad de que sea recuperado por un usuario.

Por otra parte, en el ámbito europeo surgen las ISBD, como comúnmente se les conoce, a raíz de un encuentro propuesto por el Comité de Catalogación de la IFLA en Copenhague, en 1969, y el cual se denominó como Reunión Internacional de Expertos en Catalogación. Dicha reunión tenía como propósitos fundamentales establecer una normalización en la forma y contenido de la descripción bibliográfica. Así como “proporcionar los medios para un incremento considerable de las posibilidades de intercambiar y compartir los datos bibliográficos” (IFLA, p. 63).

Las primeras normas en surgir fueron las ISBD (M), en 1971. Estas normas estaban enfocadas a las publicaciones monográficas. En el año de 1978 se publicó la primera revisión de la edición normalizada de la ISBD (M).

Con el paso del tiempo, han ido surgiendo diversas normas ISBD para diversos materiales en específico, como publicaciones periódicas, material no librario, materiales cartográficos, libros raros, música impresa, y recursos electrónicos. El esquema se ha ido adaptando a los cambios presentados en los soportes de la información, intentando cubrir la descripción de aquéllos cuyo uso es recurrente, o aquéllos que han surgido y han tenido una amplia penetración, como los recursos electrónicos.

Para 1975 aparecen las ISBD (G), que son generales, y las cuales pueden ser aplicables a cualquier tipo de material. La finalidad de la creación de estas normas generales, es establecer una base para la descripción de cualquier documento, sin importar el soporte en el que se encuentre.

El principal objetivo de las ISBD es:

Proporcionar especificaciones para una catalogación descriptiva compatible a nivel mundial al objeto de facilitar el intercambio internacional de registros bibliográficos entre las agencias bibliográficas nacionales y la comunicad internacional bibliotecaria y de información. (ISBD (G), p. 2).

Las normas están integradas por los siguientes componentes, que definen su estructura: áreas, elementos y puntuación prescrita. La estructura de las ISBD (G) es la siguiente:

<b>Área 1</b>	<b>Elementos</b>	<b>Puntuación</b>
Título y mención de responsabilidad		
	<b>B</b> Título propiamente dicho	
	<b>C</b> Designación general del material	[ ]
	<b>D</b> Título paralelo	=
	<b>E</b> Otra información sobre el título	:
	<b>F</b> Mención de responsabilidad	/
	<b>G</b> Ítemes sin título colectivo	

<b>Área 2</b>	<b>Elementos</b>	<b>Puntuación</b>
Edición		
	<b>B</b> Mención de edición	. -
	<b>C</b> Mención de responsabilidad	/
	<b>D</b> Mención relacionada con una revisión reconocida de una edición	/
	<b>E</b> Mención de responsabilidad relacionada con una revisión conocida de	;

	una edición	
--	-------------	--

<b>Área 3</b>	<b>Elementos</b>	<b>Puntuación</b>
Detalles específicos del material		
	Esta área ha de usarse en la descripción de los materiales cartográficos, música, recursos electrónicos, publicaciones continuos y en algunas circunstancias, microformas.	. - : - (;)

<b>Área 4</b>	<b>Elementos</b>	<b>Puntuación</b>
Publicación, distribución, etc.		
	<b>C</b> Lugar de publicación y/o distribución	. -
	<b>D</b> Nombre del editor, distribuidor, etc.	:
	<b>E</b> Mención de la función del distribuidor	-
	<b>F</b> Fecha de publicación, distribución, etc.	,
	<b>G</b> Lugar de fabricación	(
	Nombre del fabricante	:
	Fecha de fabricación	,)

<b>Área 5</b>	<b>Elementos</b>	<b>Puntuación</b>
Descripción física		
	<b>B</b> Descripción física del material y extensión del documento	
	<b>C</b> Otras características físicas	:
	<b>D</b> Dimensiones del documento	;
	<b>E</b> Material complementario	+

<b>Área 6</b>	<b>Elementos</b>	<b>Puntuación</b>
Serie		
	<b>B</b> Título propiamente dicho de la serie o subserie	. -
	<b>C</b> Título paralelo de la serie o subserie	=
	<b>D</b> Información complementaria	:
	<b>E</b> Mención de responsabilidad relativas a la serie o subserie	/
	<b>F</b> ISSN de la serie	;
	<b>G</b> Número de la serie	;
	<b>H</b> Subserie	
	<b>J</b> Más de una mención de serie	

<b>Área 7</b> Notas	<b>Elementos</b>	<b>Puntuación</b>
	<b>B</b> Las notas amplían o especifican la descripción formal cuando las reglas no permiten la inclusión de la información necesaria en otra forma que no sea en una nota o cuando la incorporación de la información en la descripción forma conduciría a confusiones y sería inapropiada y difícil de manejar	.-

<b>Área 8</b> Número normalizado y de las condiciones de responsabilidad	<b>Elementos</b>	<b>Puntuación</b>
	<b>B</b> Número normalizado (o alternativo)	
	<b>C</b> Título clave	=
	<b>D</b> Condiciones disponibilidad	:
	<b>E</b> Aclaraciones (en diferentes posiciones)	()

**Tabla 1. Estructura ISBD (G).**

De manera general, esta es la estructura que rige a la diversidad de normas ISBD específicas. De acuerdo al tipo de material que se pretenda describir, se presentarán modificaciones, enlazadas con la naturaleza y características del documento.

Cada área se encuentra dirigida a trazar las reglas básicas para la descripción de un aspecto particular del documento, como ciertos atributos como autor, título, año, descripción física, editorial, país de publicación; y dichos elementos permiten identificar y recuperar de forma segura un documento.

La catalogación es un proceso eminentemente intelectual, que debe ser efectuada de manera metódica y rigurosa, y debe estar basada y sustentada en normas de catalogación. Su uso y aplicación permite y potencializa la difusión de diversas fuentes documentales, lo que contribuye a la generación de conocimiento, la difusión de la cultura y el desarrollo educativo.

### **Capítulo 3. Felipe Ehrenberg: libros de artista, descripción bibliográfica**

Condensar la riqueza y la vastedad de su propuesta artística en unas cuantas líneas es una labor sumamente compleja, ya que su vida y obra han estado marcadas por el cambio y la incursión en múltiples disciplinas artísticas. Su quehacer artístico merece un análisis profundo y exhaustivo. Para el propósito de este trabajo, y debido al enfoque bibliotecológico, se concentrará únicamente en efectuar un esbozo de lo que ha sido su vida y su producción artística. Será una biografía parcial e inacabada, un acercamiento general a Felipe Ehrenberg.

La posterior descripción que se llevará a cabo sobre los libros de artista elaborados por Felipe Ehrenberg, y que se encuentran resguardados en el Centro de Documentación, Investigación e Información *Arkheia* del Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), se realizará empleando el método descriptivo, que permitirá extraer las características o propiedades que integran a los libros de artista, y establecer patrones y modelos que los distinguen.

Con base en esta descripción y la estipulación de sus propiedades, se elaborará una propuesta para su descripción bibliográfica, y que de cierta manera pueda extenderse a otros libros de artista, teniendo en consideración sus particularidades y exigencias específicas.

### 3.1 Felipe Ehrenberg: vida y obra

La mía es obra que es de mal gusto, es vulgar, de colores chillantes, de formas burdas, pero es mi gusto, porque refleje ese gusto que comparto con casi toda Latinoamérica. (Ehrenberg).

Una obra de arte que encierre teorías es como un objeto sobre el que se ha dejado la etiqueta del precio. (Proust).

Su vida artística ha estado definida por diversas constantes, como la experimentación, el riesgo, el cambio y la búsqueda perpetua e incesante de nuevas prácticas y de nuevos lenguajes para expresarse. Entre las disciplinas artísticas en las que ha incursionado, se encuentran la pintura, la escultura, el dibujo, la gráfica, instalación, performance, arte conceptual, arte sonoro, arte correo, arte objeto y en la realización de libros de artista. También se ha desarrollado como profesor, promotor cultural, ensayista, teórico y columnista especializado.

Es un artista multidisciplinario, aunque él no se denomine con esta categoría, sino que él se autodenomina como neólogo en artes visuales, como “un activista de la cultura, entendiéndolo como alguien que incide de manera determinante en el desarrollo de ésta sin ceñirse a encasillamientos preestablecidos”. (Ehrenberg, citado en <http://bit.ly/19CHVLt>).

Su labor artística no puede ubicarse de manera definitiva en alguna categoría, por su incansable indagación en nuevas prácticas. Por esta razón utilizó el adjetivo de neólogo, que se encuentra más acorde a su espíritu inquieto y transgresor. Esta palabra también hace referencia al cambio, a la innovación, a la transformación. “Neólogo es alguien que se interesa en lo nuevo” (Ehrenberg, Sangre Latino, recuperado de <http://bit.ly/NXVOfi>). Esta búsqueda por lo desconocido es el principal impulso en la vida de Felipe Ehrenberg, y que evidentemente se ve reflejado en su actividad artística.

Felipe Ehrenberg nació en San Pablo Tlacopac, en la Ciudad de México, en 1943. Su formación la realizó bajo los cánones tradicionales del arte, es decir, aprendiendo escultura, pintura, grabado y dibujo; para posteriormente desenvolverse en los vanguardismos, como el arte conceptual, el performance y la instalación. Entre sus maestros se encuentran Mathias Goeritz (1915-1990), y José Chávez Morado.

Su formación académica se vio suspendida cuando cursaba el quinto año de primaria. Después de ese momento, su formación sería totalmente autodidacta. Quizá este aspecto definiría y moldearía su espíritu libre y desprovisto de cualquier tipo de atadura académica, liberándolo de la rigidez y sometimiento que se suelen presentar en la educación formal. De igual forma, se vería reflejado de manera más clara y contundente, en la actividad que ha desarrollado de manera independiente y bajo el emblema de la autogestión.

A lo largo de su vida, su lugar de residencia también ha estado caracterizado por el cambio constante, viviendo en diversos lugares, tanto de nuestro país como del extranjero. “Yo solamente navego de acuerdo a donde me empuje el viento, no

de acuerdo a un plan trazado". (Ehrenberg, *Sangre Latino*, recuperado de <http://bit.ly/NXVOfi>). Por este motivo, su labor la ha efectuado en diversos puntos geográficos. Ha residido en Inglaterra, Veracruz y Tepito, en la Ciudad de México. Actualmente radica en Brasil, donde decide establecerse tras haber sido agregado cultural durante el inicio del siglo veintiuno.

Su apertura a lo inesperado y su negativa a apegarse o regirse bajo un plan preestablecido y rígido; y que ha caracterizado tanto su vida como su obra artística, recuerda en gran medida al poema de José Emilio Pacheco, *A quien pueda interesar* (1973):

Otros hagan aún el gran poema,  
los libros unitarios, las rotundas  
obras que sean espejos de armonía.  
A mí sólo me importa el testimonio  
del momento inasible, las palabras  
que dicta en su fluir el tiempo en vuelo.  
La poesía anhelada es como un diario  
en donde no hay proyecto ni medida. (p. 102).

Se podría afirmar que su deambular inicia cuando se instala en Inglaterra junto a Martha Hellion a inicios de la década de los años setenta, tras permanecer un breve periodo en Nueva York. En Inglaterra desarrollarían una importante actividad artística, donde fundarían la editorial Beau Geste Press junto al historiador de arte David Mayor. Esta editorial fue un importante centro de producción de libros de artista, y en donde se publicaron obras de artistas de

diversos movimientos, como el conceptualismo, la poesía visual, el neo-dadaísmo y el arte experimental. (Aroeste, 2010, p.213). En esta editorial el uso del mimeógrafo sería fundamental, así como para las posteriores incursiones artísticas de Ehrenberg. Bajo esta editorial se publicaron ciento cincuenta libros de artista. Una de las principales publicaciones de la editorial fue la revista Schmuck.

Después de esta breve pero fructífera estadía en Inglaterra, regresa a México en 1974. Fija su residencia en Xico, Veracruz, donde imparte clases de mimeografía, electrostática y técnicas de offset en la Universidad Veracruzana. Posteriormente se dedicaría a ofrecer clases de mimeografía en el Departamento de Artes Visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM. En este taller se crearía el que puede ser considerado como el primer libro de artista creado en México, llamado “El libro de las 24 horas”. El ejemplar se realizó con fotocopias. (Aroeste, 2010, p. 215).

En 1979 elaboró en colaboración con el gobierno sandinista de Nicaragua, el “Manuel del editor con huaraches”, donde exponía la forma de emplear el mimeógrafo para editar, instando a diversos artistas a que se convirtieran en editores, que auto editaran sus propios materiales. De manera similar, a finales de la década de los setenta e inicio de los ochenta “fundó Los Talleres de Comunicación Haltos2Ornos (H2O), donde capacitaba instructores para impartir talleres de labor editorial y muralismo colectivo” (2010, p. 218).

Con la difusión de estas técnicas de impresión y, con su visión independiente y de autogestión, se inició un importante desarrollo en torno a los libros de artista y a la publicación alternativa en nuestro país, a través de técnicas artesanales. Se crearon múltiples editoriales independientes, encabezadas por los propios artistas.

Se creó un ambiente de libertad y exploración editorial. Esta visión estaba profundamente ligada al *Do it yourself* del movimiento Punk, que se expandiría a otros ámbitos.

También ha pertenecido a diversos grupos artísticos, como Grupo Proceso Pentágono. Fue co-curador de FLUX-Shoe, junto a Martha Hellion, David Mayor y Michael Weaver, entre 1972 y 1973. Se trataba de una exhibición itinerante del grupo de vanguardia fluxus, donde “la muestra se abrió hacia la participación de arte acción y de experimentación cultural en términos de críticas anti-artísticas, uso del azar, e interacción con la cultura popular” (Morales, 2006, p. 173).

Entre 1961 y 1962 se creó una revista de poesía llamada *El corno emplumado*, por la poeta estadounidense Margaret Randall (1936) y el poeta mexicano Sergio Mondragón (1935). La revista estaba conformada por la mezcla de identidades y culturas, desde su propio nombre, ya que Corno hacía referencia al instrumento utilizado en el Jazz, y emplumado al dios prehispánico Quetzalcóatl. (Padrón, 2011, recuperado de <http://bit.ly/16tyd1q>).

La revista era bilingüe, donde confluían poetas y escritores de diversas latitudes, entre los que se encontraban, Ernesto Cardenal (1925), Raquel Jodorowsky (1933), Homero Aridjis (1940), Allen Ginsberg (1926-1997), Leonore Kandel (1932-2009); y artistas plásticos como Leonora Carrington (1917-2011), José Luis Cuevas (1934), Mathias Goeritz (1915-1990) y el propio Felipe Ehrenberg (1943). A parte de su línea poética y literaria, la revista albergó e impulsó la creación gráfica, con la colaboración de éstos y muchos otros artistas. Se editaron 31 números de la revista, finalizando en 1969, tras la represión estatal contra cualquier manifestación crítica, que no inició en el movimiento estudiantil de

1968, pero que lamentablemente significó su momento más ominoso y terrible. La revista fue un ejemplo de compromiso y resistencia, ya que desde su línea poética, impulsaron un pensamiento crítico, que influyó en numerosos jóvenes que buscaban una alternativa a los medios tradicionales.

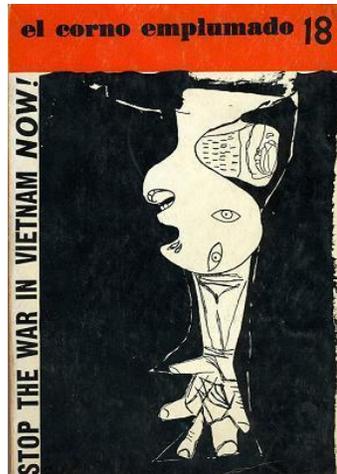


Fig. 11. Revista El Corno emplumado, número 18 (Fuente: <http://bit.ly/16tyd1q>).

Felipe Ehrenberg ha tenido siempre una postura crítica sobre el arte institucional y lo que es considerado como alta cultura, lo establecido dentro de los circuitos formales del arte; reivindica lo popular, lo que es designado como corriente o de poco valor artístico, criticando que se realice una jerarquización de la cultura y del arte, demeritando las manifestaciones populares o las que no se sitúan dentro de los parámetros del arte institucional. De igual manera rechaza la comercialización del arte, y la visión objetual que se tiene de él. Como menciona Llanos:

Sus acciones, polémicas, tienen que ver con lo urbano, con lo cotidiano, atacan de forma irónica la institución del arte y los roles dentro del sistema. Reflexionan sobre los lenguajes tradicionales para ponerlos en discusión con problemáticas actuales. El proceso, y no la obra objeto, es lo que interesa a Ehrenberg y lo que queda, hoy, como archivo. (Recuperado de <http://bit.ly/185Urnq>)

En el 2006 se montó una exposición retrospectiva en el Ex colegio Civil Centro Cultural Universitario, de Monterrey, Nuevo León; la cual se llamó Manchuria: Visión periférica, y se realizó con motivo de sus cincuenta años como neólogo. La muestra se exhibió en diversos museos, en el 2008 en el Museo de Arte Moderno, de la Ciudad de México; en el 2009 en la Galería de Arte Contemporáneo, en Xalapa, Veracruz; y en el 2010 en el Museo de Arte Latinoamericano de los Ángeles.

La muestra aborda su obra de manera antológica, más que cronológica o por períodos específicos. La elección del título responde completamente a las características que definen su obra, ya que Manchuria es una zona geográfica que no se puede delimitar completamente a una región particular, ya que está entre China y Rusia: “Manchuria es una tierra difícil de ubicar, semidesconocida, periférica y de fronteras borrosas. Exactamente sin fronteras y sin límites establecidos es el trabajo de Felipe; él forma parte no de una historia, sino de las múltiples historias del arte contemporáneo mexicano y mundial”. (Llanos, 2008, recuperado de <http://www.fillanos.com/manchuria/>).

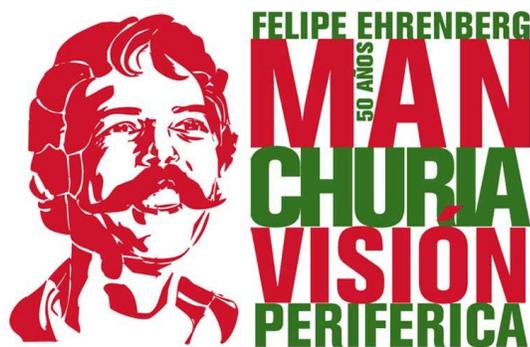


Fig. 12. Cartel de la exposición Manchuria. Visión periférica (Fuente:

<http://www.fllanos.com/manchuria/>).

La exposición más reciente sobre Felipe Ehrenberg, y que aborda de manera específica y puntual su actividad editorial, fue en el 2012, en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo, llamada Circuito Abierto: Dos experiencias editoriales. Estuvo bajo la curaduría de Martha Hellion y Magali Lara.

La exposición abordaba el surgimiento de la editorial Beau Geste Press, en Inglaterra, y el movimiento que difundió a su llegada al país en los años ochenta, donde promovió la edición independiente, e instaba a los artistas a que se aventuraran en la edición de sus propias creaciones. Se exponían diversos materiales, como libros de arista, revistas, folletos, fotografías y arte correo. Esta exposición perteneció al programa de Exposiciones de Archivo del Centro de Documentación *Arkheia*.

La muestra reunió 170 piezas divididas en tres líneas o perspectivas: *Inglaterra: la disidencia y la autogestión*, *Artistas editores: otras propuestas desde América Latina y Europa y México 1974-1985*. *El mimeógrafo como estrategia*.

Felipe Ehrenberg continuará en busca de nuevas cosas por explorar, su búsqueda será infinita, ya que no se ciñe únicamente al arte, sino que se extiende a otras manifestaciones culturales, como la música, la literatura, el cine.

Su aportación al mundo del arte resulta trascendental para comprender las prácticas que hoy en día se llevan a cabo, ya que amplió considerablemente la visión acartonada y rígida del arte convencional; y con esta ruptura enriqueció de manera asombrosa la práctica y la concepción del arte, llevándolo a nuevas rutas y caminos. Sin su visión y la promoción que efectuó sería imposible entender el auge que hoy día tiene la creación de libros de artista en nuestro país, y de manera general la libertad editorial que impera en diversos sectores.

Su espíritu inquieto y provocador lo ha llevado a ocupar un sitio fundamental en el arte contemporáneo; ya que con su visión crítica y provocadora, enriquece y estimula enormemente el diálogo y el debate sobre el papel que deben fungir los artistas, así como el arte en sí mismo.

“Yo pienso que el arte, como la comida, es un nutriente [...] Las artes todas son parte de la canasta básica del ser humano. En ese sentido, me parece pretencioso pensar que el arte cambia...” (Ehrenberg, *Sangre Latino*, recuperado de <http://bit.ly/NXVOfi>). A pregunta expresa de si considera que el arte transforma la realidad, él contesta que no, que el arte es un elemento indispensable de la sociedad y del ser humano, pero que desecha la idea, pretenciosa, que los artistas y el arte puedan modificar el transcurso de la historia. El arte es necesario y fundamental en la existencia del ser humano, pero ello no significa que transforme la realidad inmediata.

Mencionar su imponente historial en cuanto a exposiciones, tanto individuales (70), como colectivas (200), no alcanza a abarcar la importancia y valor que tiene su producción artística; tan vasta y variada que sería necesario realizar exposiciones suyas constantemente. Así como la influencia que ejerció (y seguramente continúa ejerciendo) sobre nuevas generaciones de artistas.

Schwob (2001) menciona que la misión de un biógrafo consiste en crear “retratos admirables” (p. 13); y lo cual se consigue siendo selectivo, es decir, elegir aquellos rasgos que resulten únicos y particulares de una persona. En el caso del neólogo Felipe Ehrenberg, algo que lo vuelve particular es su indagación perpetua; su interés por nuevas formas, lenguajes y expresiones; su libertad para transitar en diversos ámbitos.

Y de nuevo existe una gran similitud entre la poesía de Pacheco, *Contraelegía* (2009) y el pensamiento de Ehrenberg.

...amo este cambio perpetuo  
este variar segundo tras segundo  
porque sin él lo que llamamos vida  
sería de piedra. (p. 179).

Su obra posee una vitalidad atrayente, una fuerza impactante, que seduce de inmediato al espectador. Es imposible permanecer inmune al poder que irradia, el cual te va envolviendo poco a poco. Lo cual, en gran medida, es producido por la combinación y uso que hace de colores vivaces, estridentes, de formas poco convencionales, de elementos y manifestaciones populares; de esta manera “Felipe nos hace cómplices y partícipes de una obra fresca y divertida que, sin embargo, nos confronta y nos hace pensar”. (Gómez Haro, 1994, p. 10).



Fig. 13. Pintura de Felipe Ehrenberg (Fuente:

<http://lahoradelmigrante.blogspot.mx/2009/10/felipe-ehrenberg-inspirado-por-las.html>)

Felipe ha emprendido un viaje infinito, que seguramente lo llevará a experimentar nuevos sucesos y prácticas, a conocer nuevos sitios y rumbos; lo que sin duda continuará enriqueciendo su obra como hasta ahora. Cuando su búsqueda e inquietud cesen, probablemente su obra se volverá inerte y estéril. Pero es algo que jamás sucederá, ya que su impulso y vitalidad tienen una fuerza imposible de frenar.

### **3.2 Fondo Felipe Ehrenberg del Centro de Documentación, Investigación e Información *Arkheia* del Museo Universitario de Arte Contemporáneo**

El Fondo Felipe Ehrenberg se encuentra bajo la custodia y resguardo del Centro de Documentación, Investigación e Información *Arkheia*, del Museo Universitario de Arte Contemporáneo, ubicado en Insurgentes Sur 3000, Centro Cultural Universitario, Delegación Coyoacán, en la Ciudad de México.

En el 2008 la Dirección General de Artes Visuales abrió las puertas al público del Centro de Documentación, Información e Investigación Arkheia. Este centro concentra, preserva y difunde las memorias documentales de fuentes primarias y archivos especializados en temas de arte contemporáneo en diversos soportes, que se ponen a disposición del público, facilitando su uso con propósitos de estudio, investigación, divulgación y curaduría.

El Fondo Felipe Ehrenberg se encontraba en comodato en el Centro de Documentación Arkheia, desde el 2008. Tal operación fue dirigida por el propio Felipe Ehrenberg.

Se adquirió de modo definitivo por parte de la UNAM el 11 de marzo del 2010, al realizarse los trámites pertinentes ante la Comisión de Adquisición y Mantenimiento del Patrimonio Artístico de la UNAM y recibir la autorización tras la consulta al maestro Ignacio Salazar, director de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, y del arquitecto Jorge Tamés y Batta, director de la Facultad de Arquitectura.

La propuesta de adquisición del archivo de Felipe Ehrenberg estuvo a cargo de la maestra Graciela de la Torre, directora general del Comité de Adquisiciones de Piezas Artísticas para el Museo Universitario de Ciencias y Artes de la UNAM.

El Fondo está compuesto por una gran diversidad de documentos, entre los que se encuentran: material personal de su producción y de su trabajo como gestor cultural, fotografías, obra gráfica, arte correo, correspondencia, proyectos, catálogos, invitaciones y una amplia e importante colección de libros de artistas y revistas de edición limitada, sumando cerca de 900 publicaciones. Asimismo, el centro resguarda cerca de 540 publicaciones experimentales, de más de 130

iniciativas de editoriales autogestivas de entre finales de los años sesenta y principios de los años noventa.

El Fondo representa un testimonio de enorme valor artístico e histórico, ya que muestra la visión artística que poseía a través de diversos documentos; y de modo particular, devela de modo concreto las características de los libros de artista de Ehrenberg y de la producción de la editorial Beau Geste Press. La colección de libros de artista y publicaciones independientes permite trazar de modo puntual el impacto y la trascendencia que tuvo la práctica editorial desarrollada por él y por la comunidad artística de aquellos años.

Felipe Ehrenberg presentó desde el inicio de su deambular artístico, una preocupación por mantener una meticulosa organización sobre sus documentos y su producción artística, instado en gran medida por su padre. Esta labor de organización por parte del neólogo permite que hoy en día se cuente con un registro invaluable sobre su producción artística.

La memoria del pasado inmediato enfrenta graves deficiencias que deben ser corregidas. A los creadores les aconsejo ser cuidadosos con sus papeles, no sólo por vanidad, sino también porque formamos parte de un conjunto social, el cual debe tener conciencia de lo que hacen sus partes. (Ehrenberg, 2006, recuperado de [http://www.esteticas.unam.mx/revista\\_imagenes/inmediato/inm\\_ere09.html](http://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/inmediato/inm_ere09.html)).

La labor emprendida por el Centro de Documentación, Investigación e Información Arkheia, al resguardar, conservar y difundir la memoria artística resulta trascendental para la creación de conocimiento, y el fomento a la investigación y la crítica. De igual manera, rescatar los archivos de artistas, por

medio de una política de adquisición de patrimonio artístico que emprendió la Universidad en los años cincuenta, refleja la preocupación y el objetivo de difundir el arte y la cultura; y nada mejor que realizarlo a través de las propias obras artísticas.

La difusión y activación del fondo Felipe Ehrenber y del Fondo Olivier Debroise (el otro Fondo con el que cuenta el Centro de Documentación), se logra mediante el Proyecto de Exposiciones de Archivo, cuyo objetivo es “generar muestras que de manera crítica pongan en valor la información documental, la relación entre la memoria e historia, así como problematizar la noción del documento como fetiche.” (MUAC, recuperado de <http://bit.ly/16Tfu9R>).

Este proyecto hace que exista un diálogo permanente e indefinido con los autores y con sus obras, a través de su propio archivo, que representa un reflejo de su quehacer artístico y de ellos mismos. Difundir una parte del inmenso legado de Ehrenberg y ponerlo a disposición de investigadores, curadores, estudiantes y de la comunidad universitaria, así como de la sociedad en general, representa un trabajo que pretende recuperar y honrar la memoria artística de uno de los artistas imprescindibles del arte mexicano y mundial.

### **3.3 Descripción de la colección de libros de artista del Fondo Felipe Ehrenberg**

Como se apuntó al inicio de este capítulo, se empleará y aplicará el método descriptivo, el cual resulta el más adecuado para poder identificar y describir las

características que poseen los libros de artista del neólogo en artes visuales Felipe Ehrenberg, que se encuentran en el Fondo Felipe Ehrenberg.

El método descriptivo se “utiliza para recoger, organizar, resumir, presentar, analizar, generalizar, los resultados de las observaciones. Este método implica la recopilación y presentación sistemática de datos para dar una idea clara de una determinada situación”. (Zorrilla, 1986, recuperado de <http://bit.ly/1bh3q6r>).

El objetivo de la descripción es determinar las características físicas de los materiales, para establecer parámetros generales que abarquen de forma general sus atributos, lo que nos permitirá realizar una óptima descripción bibliográfica de los materiales.

El Fondo Felipe Ehrenberg está integrado por aproximadamente mil cien libros de artista, de diversos artistas y poetas, como Magali Lara, Martha Hellion, Yani Pecanins, Ulises Carrión, Rafael Barajas “El Fisgón”, Magú, Carmen Boullosa, Tomas Segovia, Octavio Paz y Jaime Sabines, entre muchos otros.

Esta colección es amplia, de una enorme variedad y riqueza; ya que existen materiales elaborados por un solo artista o en conjunto, y algunos libros están publicados por diversas editoriales o por los propios artistas. De igual forma, los autores de estos libros poseen una amplia trayectoria, que les ha otorgado contar con una indiscutible autoridad en su disciplina. En la colección no únicamente se encuentran libros creados por artistas visuales o plásticos, sino que de igual forma por poetas o caricaturistas.

De manera concreta, la colección de libros de artista del Fondo Felipe Ehrenberg contiene veinte libros de artista elaborados por el propio Felipe Ehrenberg y los cuales representan el universo principal a describir.

Esto responde principalmente al enfoque del trabajo, ya que se delimitó a la producción de libros de artista de Felipe Ehrenberg, resguardados en el Centro de Documentación, Investigación e Información Arkheia.

Asimismo, se eligieron algunos ejemplares más para su descripción, elaborados por otros artistas; principalmente por la importancia que tienen estos autores en la creación de libros de artista, y en otras disciplinas, como la poesía. Los artistas referidos son: Ulises Carrión, Magali Lara, Bulmaro Castellanos Loza “Magú”, Tomás Segovia, Octavio Paz. Únicamente se describirá un libro de cada uno de estos artistas.

Cabe apuntar que esta elección se fundamentó únicamente en el renombre de los autores: Tomás Segovia, poeta indispensable y fundamental para la literatura iberoamericana; Octavio Paz, probablemente el poeta e intelectual de mayor renombre de México en la historia, quien ganara el Premio Nobel de Literatura en 1990; Magú, caricaturista o “monero” de enorme trayectoria y prestigio; Ulises Carrión, de quien se ha mencionado profusamente su invaluable aportación teórica para la conformación del libro de artista; Magali Lara, artista visual con una extensa y prolífica carrera.

En total se describirán veinticinco libros de artista.

Los elementos que se tomarán en cuenta durante el momento de la descripción son los siguientes:

- Elementos bibliográficos:

Autor

Título

Año de publicación

Editorial

- Número de páginas
- Tipo de encuadernación
- Materiales
- Formato
- Dimensiones
- Contenido
- Otros (consideraciones que no se previeron pero pueden surgir durante la descripción)

A continuación se enlistan los materiales que se consultaron:

<b>Autor</b>	<b>Título</b>	<b>Características</b>
Carrión, Ulises	Second Thoughts	Dimensiones 21.2 x 16.2 cm. 70 páginas. Encuadernación engomado. Contiene texto. Está integrado por ocho escritos de Ulises Carrión. Publicado por VOID Distributors. Tiraje 500 ejemplares. Impresión offset.
Ehrenberg, Felipe	Cajita de cerillos	Sobre de papel estraza.

		<p>Dimensiones 21.2 x 7.5 cm.</p> <p>Publicado por Libro Acción Libre.</p> <p>Contiene dos hojas en forma rectangular.</p> <p>Impresión en mimeógrafo.</p>
Ehrenberg, Felipe	Cantata dominical	<p>Dimensiones 20.4 x 33 cm.</p> <p>13 páginas.</p> <p>Encuadernación engomado.</p> <p>Contiene ilustraciones.</p> <p>Cubiertas de cartón.</p> <p>Dedicatoria de Felipe a Martha Hellion.</p> <p>Numerado: 1/25.</p> <p>Impresión en mimeógrafo y offset.</p>
Ehrenberg, Felipe	Crónicas de motel	<p>Formato miniatura, dimensiones 7.8 x 10.7 cm.</p> <p>12 páginas.</p> <p>Encuadernación a caballo.</p> <p>Cubiertas de cartón.</p> <p>Contiene ilustraciones elaboradas por Felipe Ehrenberg.</p> <p>Impresión en mimeógrafo.</p>

Ehrenberg, Felipe	Crónicas de motel	<p>Dimensiones 21.8 x 28.2 cm.</p> <p>26 páginas.</p> <p>Encuadernación a caballo.</p> <p>Contiene ilustraciones elaboradas por Felipe Ehrenberg. Cada ilustración tiene escrito el lugar y año de su creación.</p> <p>Impresión en copias fotoelectrostáticas.</p>
Ehrenberg, Felipe	La docena y el pilón (Painter's Dozen).	<p>Dimensiones 33 x 25 cm.</p> <p>Publicado por Beau Geste Press.</p> <p>Carpeta de cartón que contiene hojas de cartoncillo, cada una presenta una ilustración elaboradas por Felipe Ehrenberg.</p> <p>Impresión en serigrafía y litografía.</p>
Ehrenberg, Felipe	Ehrenberg	<p>Dimensiones 21.3 x 22 cm.</p> <p>42 páginas.</p> <p>Encuadernación a caballo.</p> <p>Publicado por la SEP.</p> <p>Catálogo de la obra de Felipe, contiene fotos y notas periodísticas.</p>

		Impresión offset.
Ehrenberg, Felipe	Flechas	Dimensiones 20 x 15.5. 28 páginas. Encuadernación engomado. Publicado por Beau Geste Press. Contiene ilustraciones elaboradas por Felipe Ehrenberg. Impresión en mimeógrafo.
Ehrenberg, Felipe	For all the prisoners	Rollo miniatura contenido en un pequeño tubo de cartón. El rollo contiene tres ilustraciones elaboradas por Felipe Ehrenberg. Impresión en mimeógrafo. Dimensiones rollo: 7.8 x 32.8 cm.
Ehrenberg, Felipe	Generación Ehrenberg. Libro 1.	Dimensiones 14.8 x 11. 65 páginas. Encuadernación engomado. Publicado por Beau Geste Press. Contiene fotografías. Nota introductoria de Felipe.

		<p>Presenta ISBN.</p> <p>Impresión offset.</p>
Ehrenberg, Felipe	Las hojas verdes	<p>Dimensiones 15.8 x 10.5 cm.</p> <p>16 páginas.</p> <p>Encuadernación a caballo.</p> <p>Publicado por Editorial 15 de Junio-UAM X.</p> <p>Contiene ilustraciones elaboradas por Felipe Ehrenberg.</p> <p>Impresión en mimeógrafo.</p> <p>Tiraje 30 ejemplares.</p>
Ehrenberg, Felipe	Impresos de correo miniatura	<p>Caja de madera para puros.</p> <p>Dimensiones 14.3 x 21 cm.</p> <p>Contiene diversos materiales, como pequeños sobres de correo, billetes, periódicos miniatura y una sección amarilla diminuta.</p>
Ehrenberg, Felipe	The Jungle Book	<p>Formato miniatura, dimensiones 7.4 x 10.4 cm.</p> <p>14 páginas.</p> <p>Encuadernación a caballo.</p> <p>Sujeto con grapas</p> <p>Contiene ilustraciones</p>

		elaboradas por Felipe Ehrenberg. Impresión offset.
Ehrenberg, Felipe	El librito de las frutas	Formato miniatura, dimensiones 7.8 x 10.2 cm. 7 páginas. Encuadernación a caballo. Contiene ilustraciones elaboradas por Felipe Ehrenberg. Impresión en mimeógrafo.
Ehrenberg, Felipe	Minimeofolio #1	Publicado por Beau Geste Press. Caja de madera. Contiene diversos materiales: postales.
Ehrenberg, Felipe	Not to be taken	Cuatro tarjetas con dos perforaciones, y con un trozo de algodón pintado de color naranja. Dimensiones 13 x 7.5 cm. Las tarjetas están numeradas del 9 al 12.
Ehrenberg, Felipe	P	Cajetilla de cigarros pintada de

		<p>color morado y con un estencil de la letra P en plateado.</p> <p>Contiene 68 tarjetas con letras y palabras.</p> <p>Dimensiones 7.4 x 5.5 cm.</p>
Ehrenberg, Felipe	Pussywillow. A journal of conditions	<p>Dimensiones 22 x 15.4.</p> <p>64 páginas.</p> <p>Encuadernación engomado.</p> <p>Publicado por Beau Geste Press.</p> <p>Contiene ilustraciones.</p> <p>Presenta ISBN.</p> <p>Impresión offset.</p>
Ehrenberg, Felipe	A Testimonial of Hostage Objects	<p>Dimensiones 20.3 x 16.4.</p> <p>8 páginas.</p> <p>Encuadernación a caballo.</p> <p>Publicado por Beau Geste Press.</p> <p>Tiraje 100 ejemplares.</p> <p>Impresión en mimeógrafo.</p>
Ehrenberg, Felipe	Visita de Jorge Luis Borges a México	<p>Dimensiones 13.5 x 10.5 cm.</p> <p>27 páginas.</p> <p>Encuadernación engomado.</p> <p>Publicado por Editorial Domes S.A.</p> <p>Contiene dibujos elaborados</p>

		<p>por Felipe Ehrenberg de Borges con diversos personajes, como Juan José Arreola, Ricardo Garibay, Miguel Capistrán y Octavio Paz.</p> <p>Impresión offset.</p>
Ehrenberg, Felipe	Visita de Jorge Luis Borges a México	<p>Dimensiones 13.9 x 18.7 cm.</p> <p>25 páginas.</p> <p>Encuadernación engomado.</p> <p>Contiene dibujos de Borges con diversos personajes, como Juan José Arreola, Ricardo Garibay, Miguel Capistrán y Octavio Paz.</p> <p>Impresión offset.</p>
Lara, Magali	Sabor a mí	<p>Dimensiones 18 x 9.3 cm.</p> <p>Publicado por Sábana ediciones.</p> <p>Contiene ilustraciones elaboradas por Magali Lara en serigrafía.</p> <p>Formato acordeón tipo biombo.</p> <p>Tiraje 500 ejemplares.</p>

Magú	Cartones políticos	Dimensiones 21.5 x 28.3 cm. 39 páginas. Encuadernación engomado. Contiene ilustraciones elaboradas por Magú. Dedicatoria de Magú a Felipe Ehrenberg. Impresión en fotocopias.
Paz, Octavio; Tomlinson, Charles	Air born/Hijos del aire	Dimensiones 18 x 13 cm. 39 páginas. Encuadernación cosida. Contiene poemas de Octavio Paz y Charles Tomilson. Tiraje 391 ejemplares; éste es el número 263. Impresión en serigrafía.
Segovia, Tomás	Cuaderno del nómada	Dimensiones 18.1 x 12.7 cm. 16 páginas. Encuadernación cosida. Contiene poemas de Tomás Segovia. Tiraje 340 ejemplares; éste es el número 191. Impresión en serigrafía.

**Tabla 2. Libros de artista del Fondo Felipe Ehrenberg**

Los materiales que se consultaron y describieron exhiben diversas características, por lo que no presentan un patrón único, pero se puede trazar un marco general sobre ellos. Los libros presentan diversos formatos y dimensiones, algunos son miniatura, otros de un formato estándar.

Su estructura morfológica es primordialmente rectangular, como la mayoría de los libros modernos; pero existen dos que presentan una estructura antigua, anterior al libro rectangular o cuadrado: el rollo y el biombo.

También contienen materiales de diversa índole, como cartón, madera, papel de varios tipos; con diversas técnicas de impresión, como en offset, en mimeógrafo y en serigrafía. Respecto a la encuadernación, algunos simplemente están engrapados, otros en engomado, a caballo y solamente dos se encuentran cosidos.

Referente al contenido, la mayoría contiene ilustraciones, dibujos, fotografías e imágenes. Pocos presentan texto, ya que normalmente está relevado a un plano secundario o simplemente está ausente en algunos libros. Los libros que presentan texto en su totalidad son los de Tomás Segovia, Octavio Paz y Charles Tomlinson, Ulises Carrión. Esto responde eminentemente a su vocación literaria.

Existen libros que fueron publicados bajo un sello editorial, concretamente las siguientes: Beau Geste Press, Secretaría de Educación Pública, Sábana ediciones, Domes, 15 de Junio UAM-X, IAC Central Office, Nexus Contemporary Art Center. Estos libros presentan la estructura común que guardan los libros publicados de manera comercial, como una portada con los datos referentes al libro: título, autor, país, año, editorial, ISBN. Dos de los libros presentan ISBN, lo que no resulta habitual en ellos.

Los libros creados enteramente por el artista, sin el auspicio de una editorial, presentan elementos como el título y el nombre del autor, en este caso el artista, y en algunas ocasiones el año y el país. Estos elementos se ubican principalmente en la cubierta, ya que carecen de una portada.

En el caso de los libros que presentan un tiraje, el cual es reducido en comparación con los libros editados de manera convencional, una de sus características principales es la seriación o numeración que se les añade.

De los documentos consultados dos son cajas de madera, cuyo contenido son diversos materiales e impresos. También existe una cajetilla de cigarrillos, que contiene sesenta y ocho tarjetas.

Algunos libros presentan paginación, y otros carecen de ella. Para determinar el número de páginas que contienen se efectúa un conteo.

### **3.4 Propuesta de descripción bibliográfica de los libros de artista**

Con base en la descripción efectuada y, teniendo como base las Reglas de Catalogación Angloamericanas segunda edición, por su alcance y aplicación americana, es conveniente considerar los siguientes elementos para realizar la descripción bibliográfica de los libros de artista.

Autor.
Área del Título y mención de responsabilidad.
Área de la Descripción física.

Área de las Notas. Esta área posee una enorme importancia, ya que le otorga al registro una descripción más precisa y valiosa.
Área del Número normalizado.

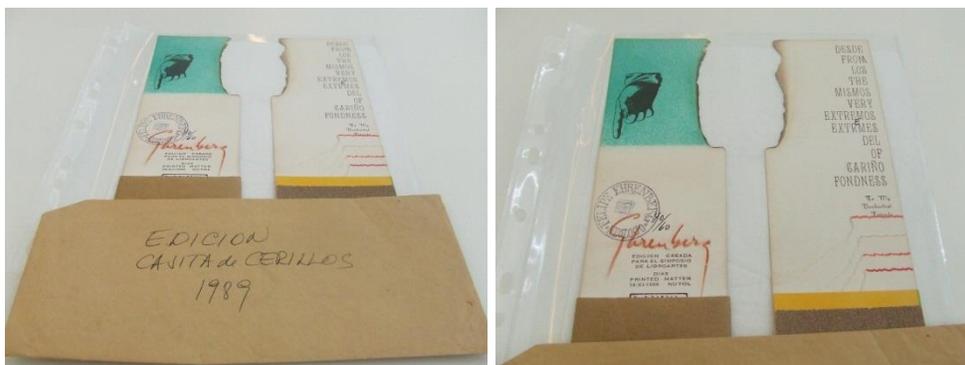
**Tabla 3. Elementos de descripción para libros de artista.**

Para desarrollar la descripción bibliográfica de los libros de artista, es preciso examinar de manera minuciosa y detallada cada documento, poniendo suma atención en los detalles y particularidades que presenta cada ítem. Al no presentar una estructura uniformada, se debe analizar el libro en su totalidad, y no únicamente las partes donde tradicionalmente se ubican los datos bibliográficos.

Se deben considerar tanto sus elementos físicos como su contenido, ya que ambos son de enorme importancia para su óptima descripción. Si bien no se establecen encabezamientos de materia, debido principalmente a las particularidades que presentan este tipo de libros; el tipo de expresión que posee se puede registrar perfectamente en la descripción, es decir, si contiene imágenes o texto, principalmente.

## Descripción bibliográfica del Fondo Felipe Ehrenberg<sup>9</sup>.

1.



Figuras 48 y 49. Cajita de cerillos [libro de artista]<sup>10</sup>

Ehrenberg, Felipe, 1943-

Cajita de cerillos [libro de artista] / Felipe Ehrenberg.

México : Libro acción libre, 1989.

2 hojas rectangulares. ; 21.2 x 7.5 cm.<sup>11</sup>

Edición creada para el simposio de Libro artes.

Las 2 hojas están dentro de un sobre de papal estraza, 22.1 x 8.3 cm.

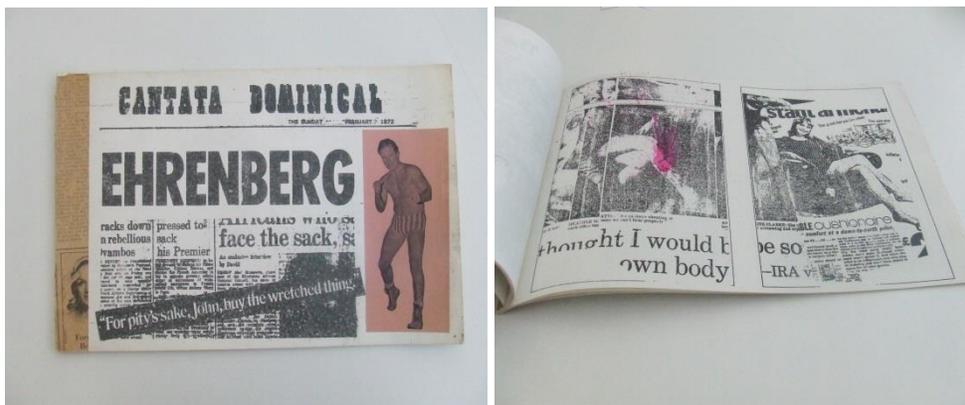
Impresión en mimeógrafo.

<sup>9</sup> Se considera la descripción de los libros de autoría de Felipe Ehrenberg y al final cinco libros de otros autores que se consideraron importantes dentro del Fondo.

<sup>10</sup> Todas las figuras de libros de artista pertenecen al Fondo Felipe Ehrenberg, Centro de Documentación *Arkheia*, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM.

<sup>11</sup> Las medidas son exactas para dar idea clara de la dimensión del libro.

2.



Figuras 34 y 35. Cantata dominical [libro de artista]

Ehrenberg, Felipe, 1943-

Cantata dominical [libro de artista] / Felipe Ehrenberg

Reino Unido : Beau Geste Press, 1972.

13 p. : il. ; 20.4 x 33 cm.

Las ilustraciones son recortes de periódico.

Contiene una dedicatoria de Felipe Ehrenberg a Martha Hellion.

Presenta numeración, es el ejemplar 1 de 25.

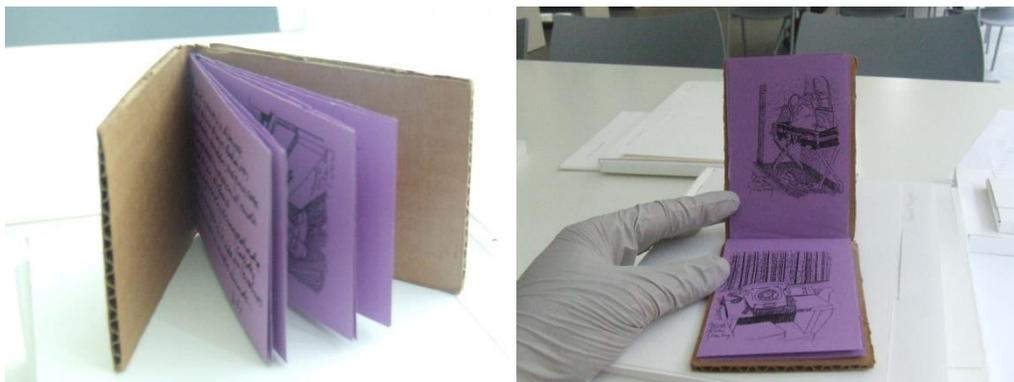
Impresión en mimeógrafo.

Impresión offset.

Encuadernación en engomado y engrapado.

Cubiertas de cartón.

3.



Figuras 18 y 19. Crónicas de motel [libro de artista]

Ehrenberg, Felipe, 1943-

Crónicas de motel [libro de artista] / Felipe Ehrenberg

México : Nexus Contemporary Art Center, 1990.

12 p. : todas il. ; 7.8 x 10.7 cm.

Formato miniatura.

Impresión en mimeógrafo.

Encuadernado a caballo.<sup>12</sup>

Cada ilustración tiene registrado el lugar y el año en el que fueron elaboradas.

Cubiertas de cartón.

---

<sup>12</sup> Método de encuadernación donde el papel queda montado en una máquina cosedora con el lomo en el centro y los extremos colgando. Esta encuadernación se realiza con hilo o grapa. (Recuperado de <http://hdiseno-ii-gb20121.wikispaces.com/file/view/encuadernacion+y+acabados+linape%C3%B1a.pdf>).

4.



Figuras 30 y 31. Crónicas de motel [libro de artista]

Ehrenberg, Felipe, 1943-

Crónicas de motel [libro de artista] / Felipe Ehrenberg

Estados Unidos : Nexus Press, 1990.

26 p. : il. ; 21.8 x 28.2 cm.

Cada ilustración tiene registrado el lugar y el año en el que fueron elaboradas.

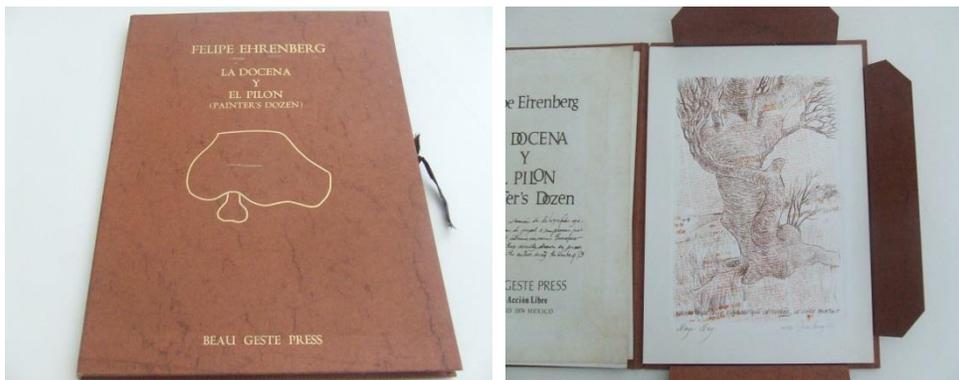
Contiene una dedicatoria de Felipe Ehrenberg a "Bebita".

Impresión en copias fotoelectrostáticas.

Encuadernación a caballo, con grapas.

Cubiertas de cartón.

5.



Figuras 32 y 33. La docena y el pilón (Painter's Dozen) [libro de artista]

Ehrenberg, Felipe, 1943-

La docena y el pilón [libro de artista] (Painter's Dozen) / Felipe Ehrenberg  
Reino Unido ; México : Beau Geste Press, 1974.

11 hojas sueltas : il. col. ; 33 x 25 cm.

Las hojas están contenidas en una carpeta de cartón.

Impresión en litografía.

Impresión en serigrafía.

6.



Figuras 28 y 29. Ehrenberg [libro de artista]

Ehrenberg, Felipe, 1943-

Ehrenberg / [libro de artista] / Felipe Ehrenberg

México, D.F. : SEP : INBA, 1973.

42 p. : il. ; 21.3 x 22 cm.

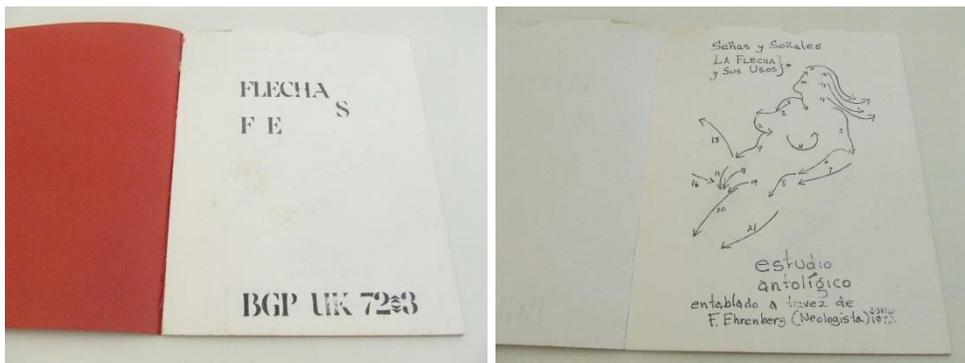
Contiene diversas exposiciones presentadas por Felipe Ehrenberg a lo largo de su carrera artística.

Contiene fotografías, ilustraciones y notas periodísticas.

Impresión offset.

Encuadernación a caballo.

7.



Figuras 44 y 45. Flechas [libro de artista]

Ehrenberg, Felipe, 1943-

Flechas [libro de artista] / Felipe Ehrenberg.

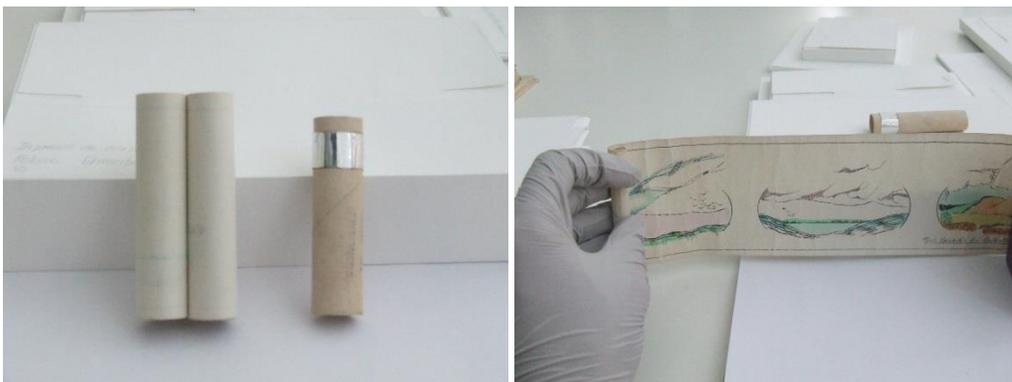
Reino Unido : Beau Geste Press, 1973.

28 p. : il. ; 20 x 15.5 cm.

Impresión en mimeógrafo.

Encuadernación en engomado.

8.



Figuras 22 y 23. For all the prisoners [libro de artista]

Ehrenberg, Felipe, 1943-

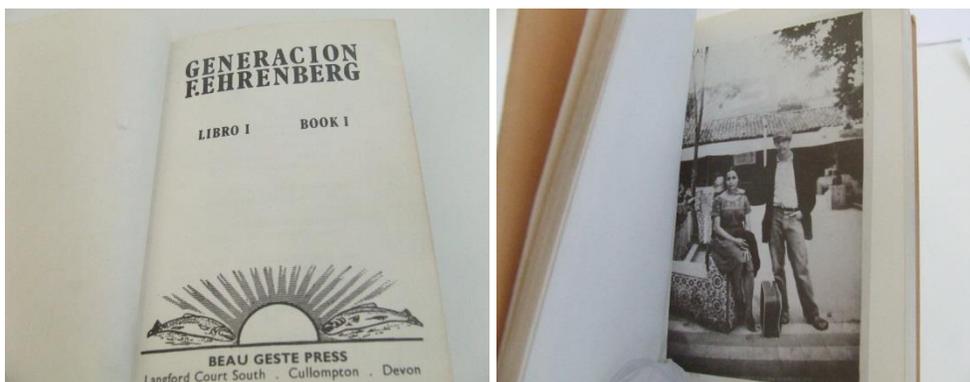
For all the prisoners [libro de artista] / Felipe Ehrenberg

1 rollo : il. col. ; 7.8 x 32.8 cm. + 1 tubo de cartón (7.9 x 1 cm).

El rollo está inmerso en un pequeño tubo de cartón.

Impresión en mimeógrafo.

9.



Figuras 42 y 43. Generación Ehrenberg [libro de artista]

Ehrenberg, Felipe, 1943-

Generación Ehrenberg [libro de artista] : Libro 1 / Felipe Ehrenberg

Reino Unido : Beau Geste Press, 1973.

84 p. : il. ; 14.8 x 11 cm.

Incluye fotografías de Felipe Ehrenberg y Martha Hellion.

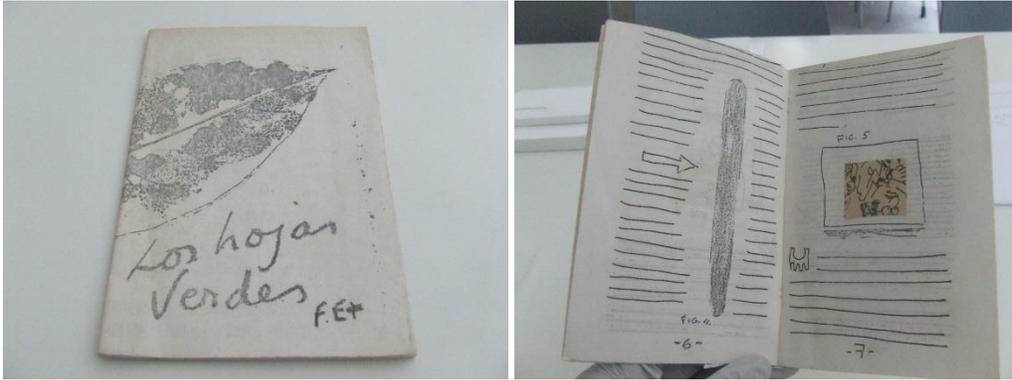
Incluye nota introductoria de Felipe Ehrenberg.

Impresión offset.

Encuadernación en engomado.

ISBN 0-85998-007-3

10.



Figuras 26 y 27. Las hojas verdes [libro de artista]

Ehrenberg, Felipe, 1943-

Las hojas verdes [libro de artista] / Felipe Ehrenberg

México, D.F. : Editorial 15 de Junio UAM-X, 1977.

16 p. : il. ; 15.8 x 10.5 cm.

Tiraje 30 ejemplares.

Impresión en mimeógrafo.

Encuadernación a caballo.

11.



Figuras 24 y 25. Impresos de correo miniatura [libro de artista]

Ehrenberg, Felipe, 1943-

Impresos de correo miniatura [libro de artista] / Felipe Ehrenberg

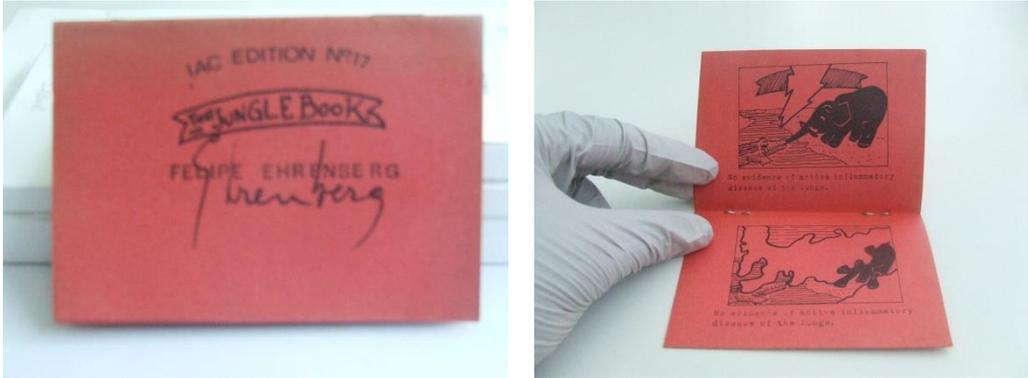
[S. l.: s. n, s. a.].

1 caja : madera ; 14.3 x21 cm

27 impresos : il. col.

Contiene: 18 billetes miniatura, 2 sobres de carta miniatura, 4 recortes de revista, 1 periódico Sunday Telegraph miniatura, 1 periódico La Prensa miniatura, 1 directorio telefónico miniatura.

12.



Figuras 14 y 15. The Jungle Book [libro de artista].

Ehrenberg, Felipe, 1943-

The jungle book [libro de artista] / Felipe Ehrenberg

[S. l.] : IAC Central Office, [s. a.].

14 p.: todas il. ; 7.4 x 10.4 cm.

Formato miniatura.

Impresión offset.

Encuadernado a caballo, sujeto con grapas.

13.



Figuras 16 y 17. El librito de las frutas [libro de artista]

Ehrenberg, Felipe, 1943-

El librito de las frutas [libro de artista] / Felipe Ehrenberg

[S. l. : s. n.], 1972.

7 p. : todas il. col. ; 7.8 x 10.2 cm.

Formato miniatura.

Impresión en mimeógrafo.

Encuadernado a caballo.

14.



Figuras 36 y 37. Minimeofolio #1 [libro de artista]

Ehrenberg, Felipe, 1943-

Minimeofolio #1 [libro de artista] / Felipe Ehrenberg

Reino Unido : Beau Geste Press, 1972.

1 caja : madera ; 34 x 22.5 cm.

Contiene: 1 película 16 mm, 2 postales, 6 hojas con ilustración y texto, 1 impreso en mimeógrafo, 1 bolsa con una tarjeta.

Está numerada. Ejemplar 4 de 14.

15.



Figura 50. Not to be taken [libro de artista]

Ehrenberg, Felipe, 1943-

Not to be taken [libro de artista] / Felipe Ehrenberg.

[S. l. : s. n. , s. a.].

4 tarjetas. ; 13 x 7.5 cm.

Las tarjetas contienen un tampón femenino teñido de naranja. Las tarjetas están envueltas por un plástico.

Las tarjetas se encuentran numeradas del 9 al 12.

16.



Figuras 20 y 21. P [libro de artista]

Ehrenberg, Felipe, 1943-

P [libro de artista] / Felipe Ehrenberg

[S. l. : s. n, s. a.].

1 caja (68 tarjetas) : cartón, morado ; 7.4 x 5.5 cm.

Las tarjetas contienen letras y texto.

La caja de cigarrillos presenta la letra P en estencil, de color plateada en el reverso de la cajetilla.

17.



Figuras 46 y 47. Pussywallow [libro de artista]

Ehrenberg, Felipe, 1943-

Pussywallow [libro de artista] : a journal of conditions / Felipe Ehrenberg.

Reino Unido : Beau Geste Press, 1971.

64 p. : il. ; 22 x 15.4 cm.

Incluye nota introductoria de Felipe Ehrenberg.

Impresión offset.

Encuadernación en engomado.

ISBN 0-85998-030-8

18.



Figuras 51 y 52. A testimonial of hostage objects [libro de artista]

Ehrenberg, Felipe, 1943-

A testimonial of hostage objects [libro de artista] : a day retrospection /

Felipe Ehrenberg.

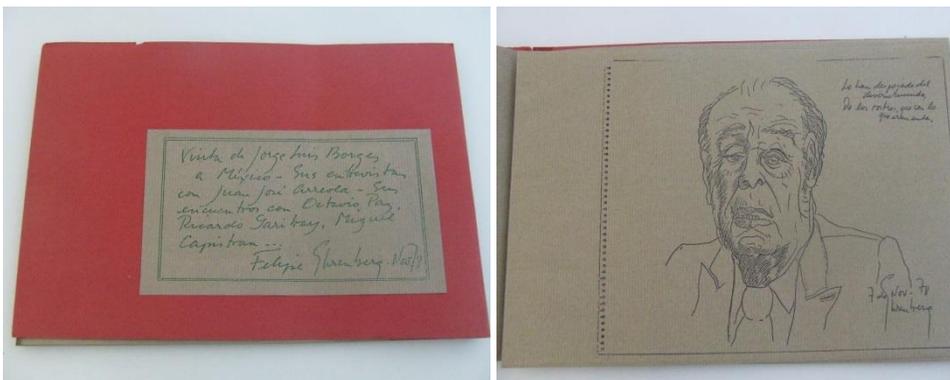
Ámsterdam ; Devon: Beau Geste Press, 1972.

8 p. ; 20.3 x 16.4 cm.

Impresión en mimeógrafo.

Tiraje 100 ejemplares.

19.



Figuras 38 y 39. Visita de Jorge Luis Borges a México: sus entrevistas con Juan José Arreola, sus encuentros con Octavio Paz, Ricardo Garibay, Miguel Capistrán [libro de artista]

Ehrenberg, Felipe, 1943-

Visita de Jorge Luis Borges a México [libro de artista] : sus entrevistas con Juan José Arreola, sus encuentros con Octavio Paz, Ricardo Garibay, Miguel Capistrán / Felipe Ehrenberg

México, D.F. : Domes, 1978.

27 p. : il. ; 13.5 x 10.5 cm.

Los dibujos fueron elaborados por Felipe Ehrenberg durante la visita de Borges a México en 1978. Felipe Ehrenberg estuvo presente en la reunión que sostuvo con Octavio Paz, Juan José Arreola, Ricardo Garibay y Miguel Capistrán.

Impresión offset.

Encuadernación en engomado.

20.



Figuras 40 y 41. Visita de Jorge Luis Borges a México: sus entrevistas con Juan José Arreola, sus encuentros con Octavio Paz, Ricardo Garibay, Miguel Capistrán [libro de artista]

Ehrenberg, Felipe, 1943-

Visita de Jorge Luis Borges a México [libro de artista] : entrevistas con Juan José Arreola, sus encuentros con Octavio Paz, Ricardo Garibay, Miguel Capistrán / Felipe Ehrenberg.

México, D.F. : Domes, 1978.

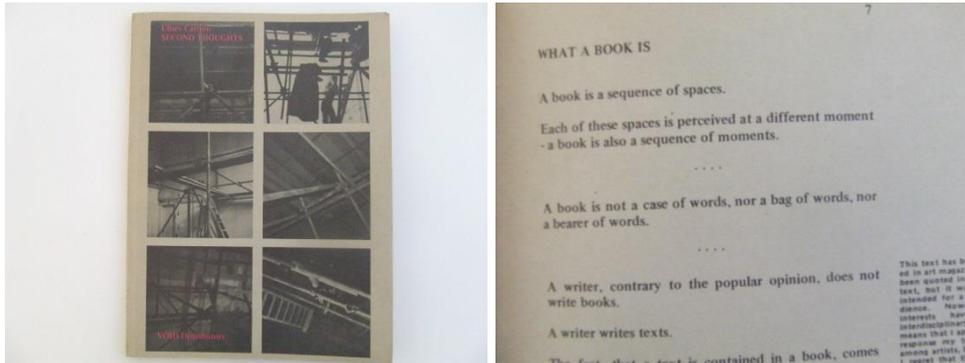
25 p. : il. ; 13.9 x 18.7 cm.

Los dibujos fueron elaborados por Felipe Ehrenberg durante la visita de Borges a México en 1978. Felipe Ehrenberg estuvo presente en la reunión que sostuvo con Octavio Paz, Juan José Arreola, Ricardo Garibay y Miguel Capistrán.

Impresión offset.

Encuadernación en engomado. Sujeto con dos broches metálicos.

21.



Figuras 55 y 56. Second thoughts [libro de artista]

Carrión, Ulises, 1941-1989.

Second thoughts [libro de artista] / Ulises Carrión.

Àmsterdam : VOID Distributors, 1980.

70 p. ; 21.2 x 16.2 cm.

Contenido: The new art of making books – From bookworks to mailworks –  
Rubber Stamp art – Mail art and the big monster – Table of mail art works –  
Personal Worlds or cultural strategies? – Bookworks revisited.

Impresión offset.

Encuadernación en engomado.

22.



Figuras 57 y 58. Sabor a mí [libro de artista]

Lara, Magali, 1956-

Sabor a mí [libro de artista] / Magali Lara ; impresión Felipe Leal.

México, D.F. : Sábana, 1985.

1 Biombo. : il. col. ; 18 x 9.3 cm.

Impresión en serigrafía.

Tiraje 500 ejemplares, numerados y firmados por la autora.

I. Leal, Felipe, impresión.

23.



Figuras 53 y 54. Cartones políticos [libro de artista]

Magú, 1944-

Cartones políticos [libro de artista] / Magú.

México, D.F. : Centro Cultural Copilco, 1980.

39 p. : todas il. ; 21.5 x 28 3 cm.

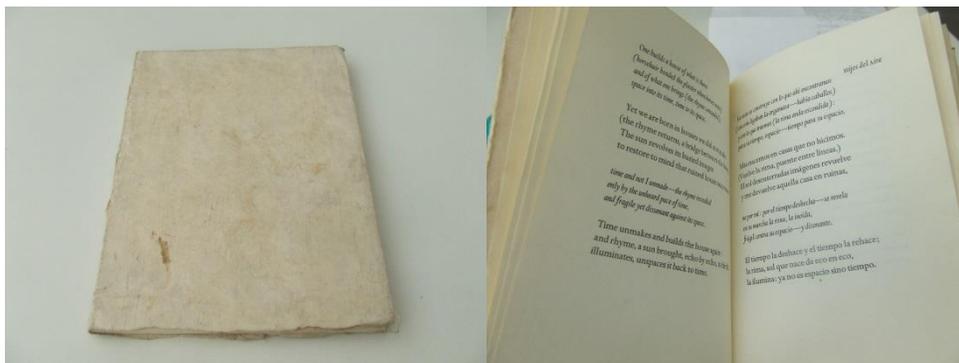
Contiene una dedicatoria de Magú a Felipe Ehrenberg en la portada.

Impresión en fotocopias.

Encuadernación en engomado.

Cubiertas de cartón.

24.



Figuras 61 y 62. Air borns = Hijos del aire [libro de artista]

Paz, Octavio, 1914-1998

Air borns [libro de artista] = Hijos del aire / Octavio Paz; Charles Tomlinson.

México, D.F. : Taller Martín Pescador, 1979.

39 p. ; 18 x 13 cm.

Contiene dos poemas, titulados Casa y Día.

Los poemas fueron elaborados conjuntamente por Octavio Paz y Charles Tomlinson, en soneto sin rima. Cada poema está compuesto por cuatro sonetos.

Contiene notas introductorias de los autores.

Los poemas están en español e inglés.

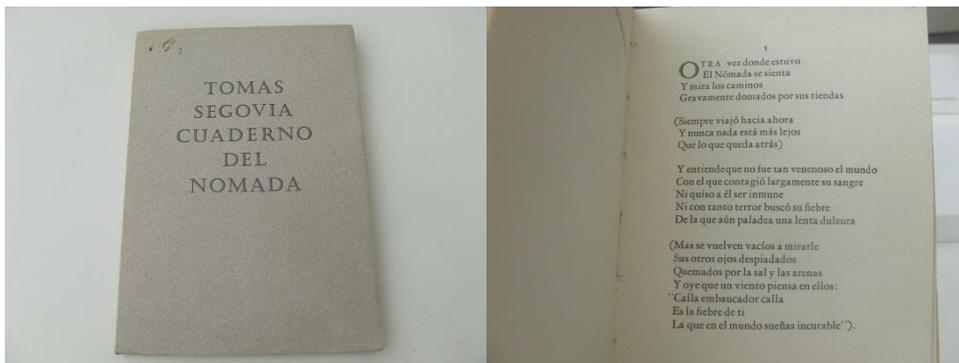
Impresión en serigrafía.

Encuadernación cosida.

Tiraje 391 ejemplares, numerados. Éste es el número 263.

I. Tomlinson, Charles, 1927-, coautor

25.



Figuras 59 y 60. Cuaderno del nómada [libro de artista]

Segovia, Tomás, 1927-2011

Cuaderno del nómada [libro de artista] / Tomás Segovia.

México : Taller Martín Pescador, 1978.

16 p. ; 18.1 x 12.7 cm.

Contiene poemas de Tomás Segovia.

Impresión en serigrafía.

Dos de los cuadernos se encuentran sin refilar.

Encuadernación cosida.

Tiraje 340 ejemplares, numerados. Éste es el número 191.

## **Generalidades.**

Establecer una serie de parámetros que nos permita describir este tipo de materiales contribuye a poseer un conocimiento amplio y certero sobre ellos. Esta descripción se efectúa en beneficio del usuario y lector potencial del libro de artista, que se trata primordialmente de estudiantes e investigadores en artes visuales.

Cada uno de los libros de artista presenta características y atributos particulares, singulares, aun perteneciendo al mismo autor; por lo que resulta indispensable otorgarles un tratamiento exhaustivo. Del total del universo descrito resulta perfectamente apreciable su diversidad y riqueza, así como la visión e interpretación que cada uno de los autores le imprimió a su obra.

La relevancia que tiene Felipe Ehrenberg en el ámbito del arte hace de estas creaciones un testimonio artístico de valor incalculable, que debe ser difundido a la comunidad del arte y al público en general. A través de estos libros se puede trazar una línea en torno a las inquietudes y apreciaciones de Felipe sobre el arte. En cierta medida, se puede afirmar que son diarios íntimos que desarrolló en una etapa concreta de su vida, lo que se aprecia con mayor claridad en los libros *Crónicas de motel* o *Generación Ehrenberg*.

Poder hojear y consultar los libros de artista de Felipe Ehrenberg fue, en gran medida, un acercamiento íntimo y cercano a su obra; es una forma totalmente distinta a la experiencia surgida al acudir a una exposición en un museo o una galería.

Una de las constantes en los libros es el empleo de imágenes, como dibujos e ilustraciones. Se lleva más allá la idea del libro, fijada y extendida con mayor fuerza en nuestros días, como depositario, casi exclusivo, del lenguaje escrito.

Con respecto a los cinco libros producidos por otros artistas y poetas, están provistos de características concordantes con la disciplina que ejerce cada uno de ellos. En el caso de Tomás Segovia y Octavio Paz, encontramos algunos de sus poemas; y en el de Magú, sus ya conocidos dibujos críticos y satíricos.

El propósito de esta investigación dista por completo de emitir un juicio estético sobre las obras, ya que es un tema que le concierne a otras disciplinas. Al consultar y describir estos libros de artista, se pretende, quizá de manera muy modesta, difundir este tipo de libros; y dirigir la atención del ámbito bibliotecológico hacia este tipo de libros.

En nuestra disciplina, lamentablemente, no se ha desarrollado un estudio sobre el libro de artista, lo cual es un asunto pendiente. El estudio sobre el libro de artista se ha desarrollado totalmente en las artes visuales, lo cual resulta comprensible, y de donde reside y proviene el mayor número de información disponible sobre sus características. Pero el libro de artista también puede ser, sin ningún problema, objeto de estudio de la bibliotecología. Al ser un documento, es decir, información vertida en un soporte, es susceptible a que se le apliquen principios bibliotecológicos; así como en este trabajo se enfocó de forma particular, en elaborar una propuesta para su descripción bibliográfica.

## **Conclusiones.**

Sin lugar a dudas, los libros de artista son creaciones únicas, de una vasta y sorprendente diversidad. Cada uno de ellos presenta peculiaridades y características propias, que dependen completamente del artista o, de manera más precisa, por su autor. Los libros de artista no únicamente pueden ser creados por artista visuales, sino que cualquier persona, sin importar su profesión, puede desarrollar un libro de artista.

La norma empleada para su descripción bibliográfica, las Reglas de Catalogación Angloamericanas segunda edición, nos ofrece los parámetros idóneos para poder analizar y describir este tipo de documentos. A pesar de que no contenga una especificación para describir un libro de artista, es posible extrapolar sus principios a las características que presentan los libros de artista.

Los libros de artista, al ser un tipo de documentos que no guardan una estructura normalizada, requieren de un profundo análisis de sus características y peculiaridades; lo cual permitió establecer un marco general sobre el cual basarnos para su descripción bibliográfica. Algunos de ellos no poseen las fuentes de información comunes en los libros, como la portada, la hoja legal y el colofón, lo que dificulta su descripción. En los libros que se presenta este fenómeno, únicamente aparecen datos referentes a él en la cubierta, siendo la única fuente para extraer información.

Existen dos áreas cuya importancia resulta trascendental para la descripción de libros de artista: el área de notas y el área de descripción física. El

área de notas permite incluir un conjunto amplio de datos referentes a sus características, que en ocasiones suelen ser extensos.

En ciertos casos, el análisis de sus características puede resultar complejo para el bibliotecólogo, cuando existe la aplicación de técnicas artísticas en los libros, de las que no se tenga un conocimiento. Debido a esto, resulta primordial que se asesore con un especialista en arte, y así efectuar la descripción en conjunto, lo que redundará en una descripción óptima y precisa.

Es necesario adaptar las estipulaciones que nos ofrecen estas reglas para el caso de cada libro de artista, y no de forma inversa. En este trabajo se analizó un conjunto determinado de libros de artista, y a partir del análisis efectuado se determinaron los elementos a considerar para su descripción.

De cada uno de los veinticinco libros se realizó su descripción bibliográfica, en formato de ficha bibliográfica. Esto demuestra la aplicación de las normas existentes en torno a la descripción bibliográfica y, las cuales, se pueden aplicar a otro tipo de documentos que no se encuentran especificados en la regla, pero siempre efectuando un análisis previo y exhaustivo del documento para extraer sus características y atributos.

La diferencia más evidente entre el libro y el libro de artista reside en el contenido, ya que el libro, en su inmensa mayoría, contiene únicamente texto, y en algunos casos lo combina con la imagen; y en los libros de artista, existe un predominio de la imagen, ya sea dibujo, ilustración o fotografía.

El libro de artista mantiene la estructura habitual del libro, ya sea en el formato cuadrado, el códice; o el redondo, los rollos antiguos. También se presenta el formato en biombo, característico de los códices prehispánicos.

En primera instancia, los libros de artista pueden parecer totalmente diferentes al libro, y en ciertos aspectos lo es, principalmente en el contenido y su intención, ya que no están pensados para una amplia distribución y comercialización. Pero, el libro de artista, mantiene la característica primordial y la esencia primigenia del libro, que no se ha alterado a pesar de las múltiples transformaciones que ha atravesado en su historia: la capacidad de albergar información para su transmisión.

El libro es una creación que propicia la expresión del ser humano a través del tiempo y el espacio; que le ha otorgado a la humanidad la posibilidad de trascender, de entablar una comunicación con el pasado, con el presente y con el futuro. El libro ha contribuido enormemente al desarrollo de las sociedades en diversos ámbitos.

Un libro es un testimonio único, de una época en particular, de una visión del mundo, de un sentimiento que se desborda y no se puede contener, de ideas que pretenden transformar la realidad, de historias que le hacen frente al mundo, de sueños que impulsan a su portador, de logros fantásticos que han beneficiado al hombre. El libro puede contener todo esto y aun así, la lista se extiende interminablemente, ya que tiene una capacidad infinita y sorprendente.

## **Recomendaciones.**

Los museos, archivos y bibliotecas que posean libros de artista, deben llevar a cabo un proceso uniforme y claramente definido para describir este tipo de documentos, ya que esto contribuirá para que se adquiriera un mayor conocimiento y comprensión sobre ellos, y lo cual facilitará su difusión. La propuesta que se desarrolló en este trabajo busca dotar a estas instituciones de una herramienta sólida para elaborar dicho proceso.

Los libros de artista representan una valiosa oportunidad para ahondar en las capacidades expresivas y estructurales del libro, por lo que su estudio debe extenderse en el ámbito bibliotecológico, donde desafortunadamente no han sido abordados. Con este trabajo se pretende efectuar una invitación a la comunidad bibliotecológica para que se interese y se acerque al libro de artista.

En esta investigación se delimitó un aspecto concreto a estudiar: la descripción bibliográfica. Pero pueden ser estudiados y analizados desde diversas perspectivas y enfoques. Es un tema que no resulta exclusivo del ámbito artístico y que no está vedado para nuestra disciplina, ya que se puede estudiar desde sus principios teóricos.

El Centro de Documentación, Investigación e Información Arkheia del Museo Universitario de Arte Contemporáneo, cuenta con una considerable colección de libros de artista, pertenecientes al patrimonio universitario, por lo que se encuentran a disposición de estudiantes e investigadores que deseen estudiarlos. El estudio que se haga, de manera general del patrimonio universitario y de forma particular, del libro de artista, propiciará la creación de nuevos conocimientos que

nos permitirá comprender la riqueza cultural que posee la Universidad; con lo que se logrará cumplir con dos de sus principales objetivos: la investigación y la difusión de la cultura.

## Obras consultadas.

Amara, L. (2011). *Ulises Carrión: la elegancia y la dinamita*. Recuperado de <http://coladelmundo.blogspot.mx/2011/08/ulises-carrion-la-elegancia-y-la.html>

Antón, J.E. *El libro de artista*. Recuperado de <http://www.merzmail.net/libroa.htm>

Antón, J. E. (2004). *Libro de artista: visión de un género artístico*. Recuperado de <http://librosdeartista-historia.blogspot.mx/>

Antón, J. E. (2004). *Libro de artista. Visión de un género artístico*. Red Libro de Artista: Repositorio de conocimiento y actividades. Recuperado de [http://www.redlibrodeartista.org/Libro-de-artista-Vision-de-un#outil\\_sommaire\\_4](http://www.redlibrodeartista.org/Libro-de-artista-Vision-de-un#outil_sommaire_4)

Aparicio, A. & Carina Gordillo, I. A. *Catalogación y metadatos: ventajas y desventajas para lograr una recuperación de información eficiente*. Argentina: Centro Argentino de Información Científica y Tecnológica. Recuperado de <http://www.bn.gov.ar/descargas/catalogadores/encuentro2011/ponencia-24-G-Aparicio-Gordillo.pdf>

Arkheia. Universidad Nacional Autónoma de México, MUAC. Recuperado de [http://www.muac.unam.mx/webpage/ver\\_seccion.php?id\\_subseccion=7&id\\_seccion=4](http://www.muac.unam.mx/webpage/ver_seccion.php?id_subseccion=7&id_seccion=4)

Aroeste Meshoulam, S. L. (2010). *Libro de artista: espacio alternativo. Un repaso de evidencia mexicana*. (Tesis de Doctorado no publicada). Centro de Cultura Casa Lamm, Distrito Federal, México.

El artista Felipe Ehrenberg cede archivo personal al Instituto de Investigaciones Estéticas. (2006). *Revista electrónica Imágenes*. México: UNAM, IEE.

Bates, L. (2008). *Inmortal matter: Word and image in Artists' Books of Mexico*. Tesis de Doctorado no publicada), University of California, Irvine, Estados Unidos.

Calarco, M. (2005). *Introducción a la catalogación de documentos*. Buenos Aires: Alfagrama. p.188.

Carrión, U. *El nuevo arte de hacer libros*. Recuperado de <http://www.merzmail.net/carrion.htm>

Debroise, O. (Ed.). (2006). *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México*. México: UNAM, Turner.

Delgado, E. A. (2007). Organización documental mediante la catalogación y el análisis de información: entorno normativo y tecnológico. *Códice*, 3(2), 35-50.

Colombia: Universidad La Salle. Recuperado de <http://revistas.lasalle.edu.co/index.php/co/article/view/633/550>

*Diccionario de la Real Academia Española*. Recuperado de <http://lema.rae.es/drae/?val=obra>

Drefus, J. (1990). *Diccionario de la edición y de las artes gráficas*. Salamanca, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez Pirámide.

Estelrich Frontera, M. (2010). *La desmaterialización del arte: del objeto al acontecimiento*. España: Universidad de Barcelona. Recuperado de <http://mariaestelrich.files.wordpress.com/2011/01/maria-estelrich-la-desmaterializacic3b3n-del-arte.pdf>

Fleming, A. Á. (2012). Dadaísmo. *Revista Algarabía*. Recuperado de <http://algarabia.com/artes/dadaismo/>

Foucault, M. (1967). *Los espacios otros*. Recuperado de [https://docs.google.com/document/d/1e\\_rh6BVLfRaG9akuHUAcxWYppIEly7OZtO3wlmzxzUk/edit?hl=es](https://docs.google.com/document/d/1e_rh6BVLfRaG9akuHUAcxWYppIEly7OZtO3wlmzxzUk/edit?hl=es)

Garrido Arilla, R. (1996). *Teoría e historia de la catalogación de documentos*. Madrid: Síntesis.

Hellion, M. (Ed.). (2003). *Libros de artista*. Madrid: Turner.

ISBD(G) descripción bibliográfica internacional normalizada general : texto anotado. Bogotá : ICFES, División de Documentación e Información, 1978.

Ehrenberg, Felipe. *Sangre Latino*. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=sk78jIXOSqY>

Lara, M. (1993). *Los libros de artista en México*. Recuperado de [http://www.magalilara.com.mx/index.php?mod=textos\\_c.archivo&clave=71](http://www.magalilara.com.mx/index.php?mod=textos_c.archivo&clave=71)

*Libros sorprendentes: la colección MIMB de la BNE*. España: Biblioteca Nacional de España. Recuperado de <http://www.bne.es/es/Actividades/Exposiciones/Librossorprendentes.html>

Macotella, F. (2001). ¡Larga vida al libro! En *El Libro y las nuevas tecnologías: los editores ante el nuevo milenio* (pp.178-183) México: Solar servicios editoriales.

Mallarmé, S. (2012). *Un golpe de dados jamás abolirá el azar*. Pleamar digital. Recuperado de [http://issuu.com/pleamar/docs/un\\_golpe\\_de\\_datos\\_jamas\\_abolira\\_el\\_azar](http://issuu.com/pleamar/docs/un_golpe_de_datos_jamas_abolira_el_azar)

Marata Laviña, J. *El libro de artista: diálogo entre la palabra y la imagen*. Recuperado de <http://www.redlibrodeartista.org/El-libro-de-artista-Dialogo-entre#nb3>

Marcos Kurtycz. (2007). México: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. Recuperado de <http://www.marcoskurtycz.com.mx/>

Martínez, C. (2006). *Felipe Ehrenberg, un neólogo sin fronteras*. Recuperado de [http://martinezsilva.com/articulos/Sobre\\_FELIPE\\_EHRENBURG.pdf](http://martinezsilva.com/articulos/Sobre_FELIPE_EHRENBURG.pdf)

Martyniuk, C. (2012). Elogio al libro de artista. *Revista de cultura Ñ*. Recuperado de [http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Elogio-libro-artista\\_0\\_803919624.html](http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Elogio-libro-artista_0_803919624.html)

Mortimer, M. (2002). *Catalogación descriptiva*. Bogotá: Rojas eberhard.

Museo de Arte Moderno. *Manchuria. Visión periférica. Felipe Ehrenberg*. México, D.F: el autor. Recuperado de <http://www.fllanos.com/manchuria/felipe%20itinerar.pdf>

Pacheco, J. E. (2009). *Contraelegía*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Pacheco, J. E. (2001). *Irás y no volverás: Poemas, 1969-1972*. México: Era.

Padrón, J. N. (2011). *El Corno Emplumado: un verdadero proyecto de "globalización de la cultura*. Recuperado de <http://lahistoriadeldia.wordpress.com/2011/01/31/%E2%80%9Ccel-corno-emplumado%E2%80%9D-un-verdadero-proyecto-de-%E2%80%9Cglobalizacion-de-la-cultura%E2%80%9D/>

Picco, P. Una nueva definición de catalogación a partir de los principios internacionales de catalogación. *A ciencia da informação criadora de conhecimento*. Portugal. Vol.1. p.229.

Picón, D. (2011). *William Blake: escritura y lecturas iluminadas*. *Revista Chilena de Literatura*, 78. doi: 10.4067/S0718-22952011000100006. Recuperado de [http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22952011000100006&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22952011000100006&script=sci_arttext)

Pinto Molina, M. (2003). *Análisis documental*. Madrid: Eudema.

*Principios de catalogación de IFLA: Pasos hacia un código internacional de catalogación*. (2003). España: IFLA, Ministerio de cultura. Recuperado de <http://www.ifla.org/files/assets/cataloguing/icc/ime-icc-1-es.pdf>

Ramírez, A. (2001). Nuevas tecnologías en la industria editorial. En *El Libro y las nuevas tecnologías: los editores ante el nuevo milenio* (pp.115-125). México: Solar servicios editoriales.

*Reglas de Catalogación Angloamericanas*. (2004). Bogotá: Rojas Eberhard Editores Ltda.

Rodríguez García, A. A. (2004) Elementos de la descripción bibliográfica. En *Organización bibliográfica y documental*. México: UNAM.

Ruiz García, E. (2002). *Introducción a la codicología*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruiperez.

Ruy Sánchez, A. *La página posible*. Recuperado de <http://www.angelfire.com/ar2/libros/Lapaginaposible.html>

Sánchez Balmisa, A. (2011). Arquitecturas para la imaginación de libros, autores y reflejos. En *Impasse 10: Libros de artista*. (pp. 244-255). España: Centre d'art la panera.

San Martín, F. J. (2011). Un golpe de dados jamás abolirá... La actividad del lector en los libros de vanguardia. En *Impasse 10: Libros de artista*. (pp. 205-218). España: Centre d'art la panera.

Schwob, M. (2001). *Vidas imaginarias*. México: Ediciones Coyoacán.

Silveira, P. (2008). *A página violada*. Porto Alegre: UFRGS.

Vélez León, P. (2006). *Aproximaciones a la ¿Obra de Arte?* Recuperado de <http://cogprints.org/6442/1/aproxobrarte.pdf>

Zorrilla A, S. (1986). Metodología: método descriptivo. Recuperado de [http://catarina.udlap.mx/u\\_dl\\_a/tales/documentos/lhr/victoria\\_a\\_a/capitulo3.pdf](http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lhr/victoria_a_a/capitulo3.pdf)