



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS



**LÍBRIDO: ORIGEN Y DESARROLLO
DEL LIBRO DE ARTISTA EN MÉXICO (1968-2020)**

TESIS
para obtener el grado de
Maestro en Estudios de Arte y Literatura

Presenta
Lic. Víctor Argüelles Ángeles

Director de tesis
Dr. Ángel Francisco Miquel Rendón
Co-Director de tesis
Dr. Fernando Delmar Romero

Cuernavaca, Morelos, a 25 de septiembre de 2020.

La Maestría en Estudios de Arte y Literatura está acreditada en el Programa Nacional de Posgrados de Calidad (PNPC) de CONACyT, a partir del 2 de octubre de 2012.



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
1 Desplazamiento histórico: el libro, el objeto y el libro de artista	10
1.1. Conocimiento y experiencia. El libro como fundamento	15
1.2. El libro en las vanguardias. La página del libro	17
1.3. Marcel Duchamp y el <i>readymade</i> como dispositivo conceptual	25
1.4. Bruno Munari. Libros ilegibles y prelibros	34
1.5. Lucio Fontana. El concepto espacial en el libro	40
1.6. Ligya Pape. El libro de la creación	44
1.7. Libro de artista a partir de Edward Ruscha y Dieter Roth	47
2 Libro de artista: la consolidación de una expresión alternativa	53
2.1. Por una definición del concepto	57
2.2. El libro de artista. Concepto y desarrollo	67
2.3. Tipologías. Una organización trascendente	71
2.4. Secuencia, texto y forma	75
2.5. Visualidad / Textualidad	78
2.6. La experiencia lúdica	92
2.7. El compuesto híbrido	95
2.8. Híbridos de la expresión: <i>Libbridos</i>	101
3 Las materialidades híbridas en el libro de artista en México	104
3.1. El libro-maleta Octavio Paz / Marcel Duchamp	116
3.2. Entrecruzamientos conceptuales: Carrión, Ehrenberg y Hellion	123

3.3. Ulises Carrión y “El arte nuevo de hacer libros”	126
3.4. Felipe Ehrenberg y el uso del mimeógrafo	135
3.5. Práctica y divulgación. Martha Ellion	142
3.6. Marcos Kurtycz. Libro en acción	147
3.7. La colectividad como forma de resistencia. Los grupos	151
3.8. Pecanins, Rippey y Lara: tres discursos autosuficientes.....	162
3.8.1. YANI PECANINS	165
3.8.2. CARLA RIPPEY.....	167
3.8.3. MAGALI LARA.....	169
3.9. Última creación en libros de artista. Reconsideración.....	173
CONCLUSIONES.....	189
REFERENCIAS.....	193
Apéndice 1	207
Apéndice 2	213
Apéndice 3	218
Láminas (I)	219
Láminas (II)	228
Láminas (III)	238
Índice de láminas	254

INTRODUCCIÓN

Hacia la segunda mitad del siglo XX, la producción artística se distinguió por mostrar una renovación en los lenguajes con pretensiones a la integración, y con esto a disolver las fronteras entre lo visual y lo literario. Con las nuevas tendencias en el panorama del lenguaje, las expresiones se inclinaron hacia todo tipo de experimentaciones. Pero éstas no fueron arbitrarias, se sustentaron con los cambios de paradigmas en tanto a las formas de representación artística. En este contexto, surgieron los preceptos en torno al Libro de artista; un dispositivo de creación que ha pasado por varias etapas, y hoy en día es percibido aún en desarrollo. No obstante puede apreciarse una consolidación, alcanzada en los primeros años de la década de los 60, a partir de modelos que con el tiempo serían tomados como prototipos de creación en los estudios que hoy prevalecen.

Existen ya investigaciones de grado y posgrado en torno a este tema. Entre las distintas disciplinas que se han aproximado a su estudio, se encuentran: Arte, Literatura, Diseño, Comunicación y Producción editorial. En éstas se han planteado criterios que subrayan principalmente la complejidad con la que se intenta definir una forma de trabajo, que particularmente en México suscita un conflicto con el uso de terminologías. Por lo tanto es significativo revisarlas, a fin de organizar el procedimiento de una expresión y sentar las bases para su análisis. De manera que esta investigación se suma al debate y se propone abonar positivamente en la solución del problema.

Por este motivo es común el término Libro-Arte, principalmente en Bibiana Crespo Martín, que siguiendo los preceptos de Clive Phillpot, establece algunos parámetros que destacan por su claridad. A pesar de que el término no se imponga como una norma, en México se emplea, así como Libro alternativo, Libro-objeto, Otro libro, etc., sumados a apelativos que precisamente son los que problematizan. Sin embargo, consideramos adecuada la denominación Libro de artista, que resuena con frecuencia en los circuitos del arte. Emplearemos este término, que responde además a la forma en la que nos hemos vinculado con esta práctica que hace eco en la producción visual y literaria especialmente en México.

El propósito de este trabajo es identificar los componentes históricos y estéticos del Libro de artista en general, y particularmente al que corresponde a México. De modo que, el objetivo principal es, ubicar su origen y analizar su desarrollo, así como revisar la confluencia de diversos agentes que hacen posible su existencia, en tanto a la integración de los lenguajes visuales y literarios. Los objetivos específicos que se afrontan, son: 1.- Analizar el fenómeno Libro de artista producido desde la experimentación visual, en los parámetros único/múltiple, y en los contextos internacional y nacional. 2.- Indagar en la denominación, clasificación y tipologías del Libro de artista desde la conformación técnica hasta conceptual, determinando el tiempo de su consolidación. 3.- Identificar su campo de acción en el contexto artístico de México en los años que van de 1968 a 2020.

El marco teórico que se utiliza en esta tesis, se nutre de antecedentes históricos y estéticos, de autores fundamentales como Arthur C. Danto, Ana Maria Guash, George Didi-Huberman y Néstor García Canclini, que, en combinación con teorías muy específicas de Dick Higgins y Clive Phillpot, conforman las referencias que hacen de este trabajo un estudio histórico-crítico. Asimismo se revisaron tesis, artículos, documentos, testimonios, y una variedad de información que procede directamente de los artistas, por medio de la entrevista como método de trabajo que nos valió despejar las dudas, y ampliar los horizontes de la información.

La estrategia que se utiliza para dar claridad al conjunto de premisas que presenta nuestro objeto de estudio, es a partir de la conceptualización del Libro de artista como un híbrido donde confluyen materialidades provenientes del arte, el diseño y la literatura. Esta relación se sostiene por los componentes que lo integran, o los diversos campos a los que se dirige como objeto artístico que satisface el consumo o coleccionismo, y circula entre espacios compartidos entre disciplinas artísticas, campos en los que se ha acomodado favorablemente.

Acordado lo anterior, este trabajo lleva por título "*Libbrido: origen y desarrollo del Libro de artista en México (1968-2020)*". En éste analizo la producción que conforma el antecedente y desarrollo histórico del Libro de artista. En el título se enuncia la preocupación principal, y sintetiza la hipótesis a dilucidar: el libro de artista en México surge de tres enfoques: objeto, producción y manifiesto. Cada uno

simplifica la labor mostrada en los ámbitos del arte, el diseño y la literatura. Particularmente identifiqué un cruce de prácticas que abarcan estas tres áreas, y que se aplican constantemente, produciendo novedosas lecturas de interpretación.

La tesis se organiza en tres capítulos: 1.- Reviso los antecedentes históricos, en un recorrido que abarca la modernidad y posmodernidad en casos paradigmáticos internacionales: Marcel Duchamp, Bruno Munari, Lucio Fontana, Lygia Pape, Edward Ruscha y Dieter Roth. Asimismo explico las cualidades que hacen posible el desplazamiento libro, objeto y libro de artista. 2.- Ubico a partir de cuándo el libro de artista constituye una práctica aceptada, en virtud de una producción propiciada por autores que trabajaron con un equilibrio entre teoría y práctica en Europa y Norteamérica como núcleos privilegiados de las artes. Este capítulo servirá de puente entre el origen de índole internacional en que surge y el desarrollo en el ámbito nacional en que se gesta; en ambos casos se indaga su entendimiento y práctica. 3.- Analizo las particularidades del Libro de artista en el contexto mexicano, con el cometido de precisar sus inicios y el posterior auge en que se encuentra; partiendo de *Octavio Paz/Marcel Duchamp (Libro-maleta, Era, 1968)* de Vicente Rojo/Octavio Paz, hasta llegar a tres autores fundamentales: Ulises Carrión, Felipe Ehrenberg y Martha Ellion, quienes representan la teoría, la práctica y la divulgación, sin que ello constituya un encasillamiento rotundo, ya que las aportaciones fueron dadas tanto teórica como técnicamente, sumando un trabajo también de gestión y divulgación. Se completa este análisis con la revisión de trabajos de Marcos Kurticz, Yani Pecanins, Carla Rippey, Magali Lara, Los grupos y los dos decenios que lleva recorrido el siglo XXI, en que se comprueba una infinidad de artistas inmersos en su praxis.

El desarrollo de la tesis es acompañada de material iconográfico; se trata de las muestras que tomamos como ejemplos de creación, y cumplen la función ilustrativa de nuestro tema de estudio. Se comparte además una serie de esquemas que hacen comprensible el problema, y más que dar una solución, posibilitan interpretaciones de un arte que sigue en completa transformación. Al final se presentan apéndices de un texto trascendental para los estudios sobre arte y literatura: "Intermedia", de Dick Higgins, al cual se acudió para argumentar la idea

de hibridación en las artes. Este apoyo se refuerza con las teorías sostenidas en Clive Phillpot y Néstor García Canclini. En los tres autores encontramos ideas similares que nos apoyan para clarificar la comprensión del tema.

Compartimos aquí los intereses que nos condujeron a desarrollar esta investigación. Entre 1996 y 1997 conocimos parcialmente esta forma de trabajo, pero con una variante que consistía en utilizar bitácoras o diarios como parte de un proceso creativo en las artes plásticas. Al adquirir en 1997 el libro *ZUCH*, de José Lebrero Stals, sobre la obra del barcelonés Alberto Porta, mejor conocido como Zuch o Evru, prosiguió el interés al descubrir las posibilidades de expresión en esta línea de trabajo. Posteriormente en los talleres “Estrategias visuales en la escritura” y “Libros de cabecera y otras partes de la cama”, ambos impartidos por la escritora Ana Clavel como parte del Diplomado en Escritura Creativa de la Universidad del Claustro de Sor Juana en 2009, elaboramos un trabajo cercano al concepto que nos ocupa y tuvimos la oportunidad de exhibir el resultado. En 2013 en el Módulo de edición del Diplomado en Creación Literaria, del Centro de Creación Literaria Xavier Villaurrutia (INBA), elaboramos un proyecto más: un libro códex con poemas intervenidos e incrustados sobre el formato del libro.

Posterior a estas experiencias acontecidas en un plan de formación, acudimos a exposiciones, siendo la primera, la “Muestra del Libro de Artista” en el marco de la Fiesta del Libro y la Rosa en el MUAC UNAM, en abril de 2016, a la que siguió, “Querido lector. No lea”, de Ulises Carrión en el Museo Jumex, en febrero de 2017, y finalmente, como parte de las actividades de la exposición “Memorias del Subdesarrollo” (2018), presentada en el Museo Jumex, formamos parte del Taller “Memorias de la Autopublicación y Disidencia” impartido por Diego Flores Magón (Director de Casa del hijo del Ahuizote), en julio de 2018. En este taller se tuvo la oportunidad de trabajar con un mimeógrafo, hecho que de alguna manera rememoró el procedimiento de impresión y duplicación, desarrollado en los años 70 en el contexto de las publicaciones alterativas. Todo esto se fortaleció con la asistencia a pláticas que conformaron los dos ciclos de *Encuentros*, organizados por la Fundación Javier Marín, en especial a los dedicados al libro de artista, en noviembre de 2016 y agosto de 2018. Estas experiencias condujeron a la necesidad

de obtener bases respecto a la historia, teoría y creación del libro de artista, que tiene particularidades especiales que se están analizando hoy en día. Con los intereses colectivos que produce en México este tema, se demuestra que el libro de artista es un dispositivo flexible de la creación artística, que se amolda a los fines precisos que un autor se imponga. Tal flexibilidad, no descarta la parte técnica, manual o artesanal que implica su producción.

Por último, externo mi agradecimiento al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología por el apoyo brindado para la elaboración de esta investigación, a la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, por permitirme formar parte de la experiencia académica fortalecida entre sus aulas. Este agradecimiento se extiende a los maestros que conforman MEAL, y muy especialmente a mis compañeros de la Décima Generación de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura.

1 CAPÍTULO UNO. DESPLAZAMIENTO HISTÓRICO: EL LIBRO, EL OBJETO Y EL LIBRO DE ARTISTA

En el presente capítulo nos proponemos a explicar el nexo entre el libro, objeto y libro de artista, y cómo cada uno es partícipe de un desplazamiento en la transformación de una idea que incidirá en el arte. La transición propuesta obedece a una síntesis que nos hemos planteado, y que será de utilidad para definir en términos menos complejos nuestro objeto de estudio, aspecto que estaremos revisando a profundidad a fin de llegar a una dilucidación. Por lo pronto, iniciaremos con la definición de *libro*: “Conjunto de muchas hojas de papel, u otro material semejante que, encuadernadas forman un volumen” (*Diccionario de la Lengua Española*, RAE, 2018). Esta definición se refiere al formato tradicional del libro que comúnmente conocemos a través de la historia, materializado en distintos soportes, tamaños y texturas, dependiendo de su contexto sociocultural. De acuerdo a los criterios que establece la UNESCO, se determinan las 49 páginas como mínimo, sin contar las pastas para que una publicación sea considerada un libro.

La tradición del libro bien puede simplificarse en las Artes del libro. Un desempeño que nos obliga a focalizarnos en el discurso de la historia, referente al uso del libro en la cultura, su creación, su conservación, su consumo y su inferencia en el individuo. En estos términos, es posible la enunciación libro de bibliofilia, libro incunable, libro medieval, libro romano, libro de horas, entre otras concepciones que pueblan el imaginario colectivo respecto a la representación del libro, que: “[...] había penetrado en la vida de los pueblos cultos y se había vuelto indispensable” (Torre Villar, 2015: 24). Con esto, la imagen del libro convencional subyace en el trabajo del libro, que debe mucho a escritores, poetas, pintores, ilustradores, copistas, encuadernadores, etc. Todo un mundo relacionado a este transmisor de conocimiento, que ante todo es un objeto dotado de: “[...] máximas posibilidades, la de multiplicarse indefinidamente por medios mecánicos y difundirse en núcleos cada vez más amplios” (25). El panorama es vasto si nos referimos al libro tradicional, previo a su reproductibilidad e industrialización técnica, con la invención de la imprenta en 1440 por Johannes Gutenberg, que permitió extender el conocimiento por medio de la impresión masiva.

Tomando como premisa la transición del arte moderno al arte contemporáneo, encontramos que, el concepto de objeto es abordado desde lo artístico, preparando el terreno que sería con el paradigma Marcel Duchamp, y que vino a renovar más que el arte, el lenguaje, y con esto, la capacidad de síntesis y apropiación. El uso del objeto en el arte hasta ese entonces era inédito. De modo que es pertinente preguntarnos en términos semiológicos ¿Qué es el objeto? En el mismo orden que nos impusimos al principio, proseguimos con la definición:

Comúnmente definimos el objeto «como una cosa que sirve para alguna cosa». El objeto es, por consiguiente, a primera vista, absorbido en una finalidad de uso, lo que se llama una función. Y por ello mismo existe, espontáneamente sentida por nosotros, una especie de transitividad del objeto: el objeto sirve al hombre para actuar sobre el mundo, para modificar el mundo, para estar en el mundo de una manera activa; el objeto es una especie de mediador entre la acción y el hombre. (Barthes. 1993: 247)

En las distintas esferas de lo humano, el objeto posee una significación precisa relacionada a la función. Su razón de ser determina los comportamientos. En el arte alude a quien está detrás de su manipulación: el artista, quien pone en él sus consideraciones que sirven para expresar la condición humana. En el arte, el objeto adquirió una importancia notable a partir de las rupturas con la norma representativa, pues era limitado seguir con el proceso de imitación. Lo que siguió, fue una renovación en el lenguaje artístico que por primera vez se cimbraba bajo el paradigma del arte moderno con la personalidad de Duchamp, cuyo pensamiento radical generó el desplazamiento objeto-arte, privilegiando lo visual en contra de la imitación técnica, lo *retinal*. Ésta fue una transición que preparaba las condiciones para una de las transformaciones radicales del arte en el siglo XX.

Aunque no nos proponemos en este apartado, definir a detalle el concepto libro de artista, lo hacemos de forma moderada, a fin de llegar a un entendimiento. Clive Phillpot lo define como “el libro donde un artista es el autor” (1982: 77), y emplea el término *Book-art* (Libro-arte); al mismo tiempo afirma que, la autoría de

éstos radica exclusivamente por el artista, quien emprende una labor desde la idea, creación y hasta su distribución y comercio.

Este fundamento tuvo repercusiones en el desarrollo del libro de artista, pues supuso una cuestión pragmática relacionada a la labor de la edición. Para muchos artistas que tomaron esta dirección, desde su construcción hasta su teorización, representó una oportunidad de autoedición, y con ello, estar más allá de lo normativo, relacionado a un sistema que regula qué publicar y cuándo publicar; esto ofrecía un poder que facilitaba hacer del libro algo cercano, y no inalcanzable, de difícil acceso o elitista, ya que emplea una suerte de estrategia en contra de la norma “institucional” en la que gira el libro convencional.

Lo anterior contrasta al trabajo tradicional, en el cual, los entrecruzamientos en los procedimientos estuvieron mediados o condicionados a diversos agentes: escritor, artista-ilustrador, diseñador, editor, tipógrafo, encuadernador, y en aspectos logísticos: distribuidor, vendedor, bibliotecario, etc. Estos cruces hicieron efectiva la existencia del libro tradicional, y la movilidad que ellos representaban. Con este balance, la autoría se antepone a un sistema. La autoría asumida en el libro de artista supone un nivel elevado de autoridad, respecto a la idea de dirigir las acciones en pos de una publicación. Comúnmente el espacio del artista era otro: el espacio en que hace efectiva su experiencia y su creatividad; el espacio de la dimensión individual. Pero también en este espacio prefiguraba en la forma de registro artístico, a partir de bitácoras, bocetarios, agendas, etc., en los cuales se materializaba el proceso creativo.

En lo que corresponde a la transformación para una época, es entonces positivo hablar del antecedente del libro de artista, y éste se encuentran en el libro de ilustración que practicaron pintores como William Blake, George Rouault, Ambroise Vollard, André Derain, William Morris, Francisco de Goya, Pablo Picasso, Salvador Dalí, entre otros y que, para su realización tuvieron que estar mediados a partir de ideas provenientes de un escritor, ya sea en forma de poesía u otro género literario, destacan: Verlaine, Jacob, entre otros. Sin embargo, lo que atraviesa esta condición se puede entender como colaboración entre artistas provenientes de dos disciplinas distintas, a diferencia del libro de artista, en que es asumida la autoría

por completo, aprobando con su autoridad en la creación y divulgación de su obra, así como con la idea y la gestación del proceso de la construcción del libro; esta particularidad es lo que da al libro de artista, la claridad que se merece y que lo diferencia notablemente de los llamados libros de bibliofilia, libros ilustrados, *Livre des peintres*, entre otros. Sumado a lo anterior, hasta ese entonces el formato del libro servía para dar cobijo a propuestas provenientes de la historia y la literatura, o de ciencias distintas que ponderaban la trasmisión de mensajes con texto, aunque también los trabajos colaborativos entre escritores y pintores-ilustradores.

Sobre la teoría que ha mostrado la práctica del libro en general, la podemos encontrar en la historia misma del arte, donde se adjudicaron términos distintos para referirse al libro o al trabajo del libro, desde la tradición marcada con el surgimiento de la escritura, quedando constancia en tablillas, papiros, libros medievales, libros manuscritos, hasta la aparición de la técnica impresa (imprenta), que generó el medio idóneo para reproducir, multiplicar y expandir la información.

Hacer un recuento de todo esto conllevaría varias líneas. Por lo tanto nos concentramos en analizar al libro desde su concepción autónoma como forma, dejando su contraparte, el contenido, que abarca la idea común de que los libros funcionan como medios para transmitir mensajes. Con respecto a lo anterior, la idea del contenido y el continente como polos en los que recae la construcción del libro histórico quedó atrás. Prevalece sólo conceptualmente en el libro tradicional.

En el libro de artista se fomenta la idea del continente por encima del contenido, aunque este último ya se anuncie en lo primero por medio del mensaje, es decir que, la forma conlleva conceptualmente un mensaje. En este sentido, abordamos la evolución del concepto del libro desde su desprendimiento de la idea común hasta la inserción en el arte contemporáneo donde por medio del auge de las vanguardias, el libro como objeto quedó consolidado, y para esto debemos considerar los movimientos artísticos del siglo XX, de tal manera que, el constructo del libro de artista afianza al objeto mismo del libro, lo supera en tanto se aprecie una experimentación con los materiales insertos para fines de una resignificación.

Dicho lo anterior, a continuación esbozamos más que una definición, una particularidad que distingue a los libros de artista, ya que encontrar hoy en día el

sentido y la razón de estos trabajos, resulta interesante, incluso más que las definiciones en sí mismo, debido al proceso de transformación que hay en ellos y, por lo tanto, cualquier definición opacaría la verdadera esencia, tal como lo propone Johana Drucker, en “The Artist’s Book as Idea and Form”, capítulo 1 con el que inicia *The century of Artists’ Books* (1995):

Lo que hace incomparables a los libros de artista, sin embargo, es que, con muy pocas excepciones, realmente no existieron en su forma actual hasta el siglo XX. No obstante, parece difícil llegar a una única definición del término «libro de artista», a pesar de su uso generalizado y de la proliferación de obras que se presentan bajo ese nombre. La popularidad creciente de los libros de artista puede probablemente atribuirse a la flexibilidad y variación de la forma libro, más que a cualquier factor estético o material. En lugar de intentar una caracterización rígida o definitiva de los libros de artista, voy a esbozar una zona de actividad que considero como «libros de artista». Esa zona se encuentra en la intersección de una serie de diversas disciplinas, campos e ideas, más que en sus límites. En vez de tratar de describir de pasada la evolución sufrida por el libro de artista durante el siglo XX, espero presentar argumentos que lo sustentan como la forma de arte del siglo XX por excelencia. (1995: 1)

Como lo menciona Drucker, a quien se le reconoce como una de las pioneras en el estudio y análisis del libro de artista, éste debe distinguir su “zona de actividad”, y su intersección a distintas disciplinas para poder llegar a definirlo. La autora reitera que el libro de artista “es la forma de arte del siglo XX por excelencia” (*ibíd.*) y, con *The century of Artist Books* establece una de los primeros estudios sobre el tema, con la cual se da paso a una época marcada por la búsqueda de una definición, clasificación y estudio. En esta reflexión se comprueba el interés que el libro de artista suscita en las artes, sin dejar de lado las combinaciones que se han realizado a lo largo de su investigación, incluidos los géneros literarios específicos como la

poesía que, en su búsqueda de innovación, se interesó por incorporar la herramienta y la posibilidad de una expresión propia.

Asimismo, la condición manipulable de los materiales que se utilizan para dar forma al libro de artista corresponde a la flexibilidad que los mensajes visuales presentan, esto facilita y es justo lo que convence, comprobándose la reciprocidad del emisor-creador con el receptor-espectador. Al respecto, el soporte del libro ofrece una gama de posibilidades para poder hacer efectiva la modificación del pensamiento lineal, haciendo que ingrese el aspecto lúdico que tanto se buscó en las vanguardias artísticas.

Para concluir, el libro de artista es el resultado de las reflexiones suscitadas en torno al libro como objeto, y los rasgos que lo distinguen deben coincidir con los conceptos dados por un autor, generando un discurso visual apoyado en el binomio: imagen-texto. El texto que se aborda en el libro de artista es de una lectura múltiple ya que presenta una diversidad de soluciones plásticas, incluso puede convivir en menor o mayor medida, o anular su relación con la imagen.

1.1 Conocimiento y experiencia. El libro como fundamento

El libro oculta una historia tras la importancia que se ha dado a lo que implica como forma. Esto obedece a las estructuras relacionadas con el libro, pero, sobre todo, tal como lo señala Isabelle Jameson en “Historia del libro de artista”, a “su vocación de apoyo informativo, de continente supeditado a un contenido” (2019, párr. 1). Esta es la idea general que ha dominado. De modo que, su elaboración, su diseño, su maquetación, son vistos como los procesos para privilegiar al texto y a la imagen, siendo el primero en quien recaiga el mayor énfasis. Ésta es una de las creencias en el estudio del libro en su espacio cultural, ya que la premisa es que es un portador de conocimiento, por lo tanto, el objeto en sí mismo, se vuelve un contenedor secundario.

Es en el siglo XX, que el libro como objeto se privilegia con el enfoque artístico para dar paso a una serie de postulados en que se valora la experiencia no

subordinada al contenido, pues recordemos que “El libro existió originalmente como recipiente de un texto (literario)” (Carrión, 2012: 38), y el salto hacia su autonomía como forma, se refleja con la práctica y teoría de los fundamentos artísticos.

Estas ideas son decisivas en la conformación del libro de artista, siendo el conocimiento propio del libro tradicional en la medida en que transmite información y, por lo general, se subraya su importancia a partir del contenido y no del continente. La diferencia entre conocimiento y experiencia es precisamente la forma en que incide en el lector, mientras que el primer concepto está orientado a la transmisión de una información específica por medio del texto y la imagen, la experiencia está condicionada por el cúmulo de sensaciones que se generan en el receptor tras el simple acto de hojear. Por muy sencillo que éste sea, se obtiene un efecto emotivo, aunque no exista un mensaje que participe en ello.

Con esto se da por hecho que los libros de artista ponderan la transmisión de experiencias por medio de recursos que dialogan con la sensibilidad humana. Cualquier nueva idea incluso puede llegar a ser aceptada en el entendido que, en el nacimiento del libro de artista varios factores confluyen, por un lado es el tono que la vanguardia artística adquirió ya para la segunda mitad del siglo XX y, por otro, la contracultura que hizo justicia a las expresiones marginales.

En el desplazamiento del libro se puede ver el objeto, el archivo y documentos como soportes del arte. Los artistas no se limitaron a producir arte, sino que fijaron su atención a los procesos de producción del libro, mostrando también la intención personal e íntima que incidía en ésta. De manera que, la teoría y conceptualización de los libros de artista provienen de los propios creadores que, en el transcurso de su desarrollo se han preocupado por dar sentido a su producción y, generar con ello, un campo de estudio de alcance internacional. Es de los propios artistas productores que el concepto libro de artista ha tenido una resonancia teórica, motivados por dar sentido al objeto de arte a través de un razonamiento lógico en cuanto al porqué de este arte en el contexto de las vanguardias.

Si bien es cierto que, el libro de artista tiene una marcada conformación en el terreno de la literatura y las artes plásticas, también se perfila hacia la objetualidad en algunas propuestas contemporáneas. Esto resulta lógico si vemos que ya en las

vanguardias la representación por sí misma se reducía con la síntesis de la forma, quedando al descubierto la interesante evolución de los lenguajes que obligaban al espectador a pensar, a establecer nuevos nexos respecto a la obra que se apreciaba, en algunos casos, a plantear la posibilidad de la lectura abierta.

Lo anterior resulta interesante en el desarrollo progresivo del libro de artista, pues éste pondera el contenedor como principal elemento para la experiencia, que será dada según la intención de un autor. Sobre esta idea se ha discutido mucho, dando paso a una noción distinta del libro, considerando la importancia del medio objetual en donde, evidentemente la materialización está ligada a la conceptualización, es decir, tanto el objeto físico como la idea son importantes en su inventiva, p. ej., en la Edad Media, los libros fueron generados a partir de una práctica en conjunto; eran iluminados por técnicos que respondían a sus procesos de ilustración creativa. La idea de conocimiento está ligado a lo que el común entiende de los libros, pues ve en ellos sus contenidos: textos o imágenes de las cuales se aprende. Sin embargo, “el libro, considerado como una realidad autónoma, puede contener cualquier lenguaje (escrito), no sólo el literario, e incluso cualquier otro sistema de signos” (*ibíd.*).

En el libro de artista, la experiencia está condicionada a lo que transmiten los materiales con el que ha sido creado: la organización de las páginas, el empastado, entre otros aspectos. El libro como fundamento sentó muchas bases que se diversificaron en pro del libro como concepto. Con esto tuvo ya una forma solvente, e independiente del libro tradicional.

1.2 El libro en las vanguardias. La página del libro

La importancia de la página como componente del libro, representa la reacción inmediata de los artistas que conformaron la vanguardia histórica en la primera mitad del siglo XX: cubismo, expresionismo, futurismo, dadaísmo, constructivismo, surrealismo, de los cuales emergieron consideraciones plásticas decisivas: gestos, actitudes y variaciones en los procedimientos creativos. Con estas reacciones, el

trabajo de edición de libros fue fundamental, ya que reflejó una preocupación por el espacio de creación. En este sentido, la página como soporte, la página como elemento comunicante.

A esto se añade la aportación de los manifiestos que dejaron constancia de un *modus operandi* en lo artístico, y que circundó al mundo literario. Algunos de ellos verdaderos poemas líricos, otros, pronunciamientos en contra de lo establecido. Con estos manifiestos estéticos, teóricos, didácticos, instigadores a la rebeldía, y vertidos en materiales de diversas conformaciones físicas, el libro resultó privilegiado, sin dejar de lado la importancia que representaron también las revistas, catálogos, folletos, panfletos, periódicos, etc. El mundo del diseño gráfico como soporte de ideas artísticas reflejadas en carátulas o portadas, plantearon una renovación en contra de la tradicional forma de mostrar contenidos, a partir de la disposición del texto y la imagen.

El espíritu de rebeldía de los artistas, escritores y diseñadores, se fusionaron en torno a la labor editorial. La mayoría conforma directamente el antecedente del trabajo del libro de artista desde la disposición de la página. Uno de éstos se sitúa con *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard (Un lance de dados jamás abolirá el azar)* de Stéphane Mallarmé (Francia 1842-1898). Un poema con una historia singular que se cruza con algunos preceptos en la conformación objetual del libro. Un referente que liga varias disciplinas: la poesía, la edición y la tipografía. Su primera aparición data de 1897, en la revista *Cosmopolis*.

Pero la intención verdadera por parte de su autor no llegaría a realizarse. Quedaría un trabajo bocetado a imagen de lo que entendemos hoy en día como libro de artista, en la versión colaborativa entre escritor, editor e ilustrador, un *livre d'peintre*, en el sentido de su presentación lujosa imaginada por Ambroise Vollard, en la que incorporaría litografías de Odile Redon, así como la propia intervención de Mallarmé, al cuidado de la tipografía y la distribución del texto en la página.

Todas estas proyecciones quedaron registradas en las maquetaciones tipográficas que obsesivamente trazó Mallarmé durante los años en que siguió un proceso sin llegar a consolidarse. En la dimensión del papel quedaba registrado el pensamiento dirigido hacia el espacio de la página, con lo que se explica que:

El espíritu del libro moderno se manifiesta por vez primera: la tipografía se vuelve un medio de expresión de alto valor; los blancos de la página son «palabras» inmensas; dos páginas forman una sola –como si fuera una pantalla de cine–. Sin embargo, el último de los inconvenientes impidió que Stéphane lo concluyera: murió en septiembre de 1898. El proyecto, naturalmente, zozobró. (Bernal, 2016: 40)

La edición que sí vería la luz, dieciséis años después, corrió a cargo de la editorial Nouvelle Revue Française (NRF) que, a iniciativa de Paul Valéry y de Edmond Bonniot, quienes habían dado marcha al proyecto de rescate, es que se pudo editar con un tiraje de cien ejemplares. Se considera que esta edición de 1914 (fig. 1), es lo más cercano a la idea que proyectó Mallarmé, aunque, tiempo después se hicieran otras ediciones. De modo que:

Las veintidós páginas que componen constituyen uno de los momentos más brillantes e importantes en la historia del libro impreso, son una reflexión del libro como horizonte de composición literaria y una discusión implícita en torno a su morfología: proveedor generoso y revulsivo de al menos tres tradiciones: la del diseño gráfico, la editorial y la literaria. (44-45)

En particular este libro, se inclina por la tipografía libre y el espacio en blanco en el poema. Con esto, quedó registrado en su publicación un plan de renovación, con la constante de la página intervenida por medio de los espacios en blanco, los cuales, presentes ya en la poesía, determinaron la intención y la búsqueda estilística de una época que buscó romper con los moldes en virtud de una experimentación, dando pauta a una poesía de verso libre. Respecto a esto, y a la innovación de la página, Mallarmé advertía en su “Prefacio” que:

El papel interviene cada vez que una imagen, por sí misma, cesa o vuelve, aceptando la sucesión de otras y, como no se trata, como ocurre siempre,

de líneas sonoras regulares o versos —más bien de subdivisiones prismáticas de la Idea, el instante en el que aparecen y dura su convergencia, en una cierta puesta en escena espiritual exacta, se da en lugares variables, cerca o lejos del hilo conductor latente, en razón de la verosimilitud, que siempre impone el texto—. (2016: 57)

En relación a la “puesta en escena” de la página, como experiencia asumida en lo visual por el autor para compartirla con su lector, Guy Schraenen menciona que: “Stéphane Mallarmé liberó por primera vez al texto de su tradicional disposición en la página. Ya no hay lectura recto-verso, ni página izquierda y página derecha, sino un texto que se lee de izquierda a derecha, de una página a otra sobre la totalidad del espacio desplegado ante vuestra mirada” (2010: 7).

Esta inquietud, si bien es exclusivo de lo literario (poesía), también formó parte del cambio de pensamiento en las artes visuales. Con el tiempo, el procedimiento utilizado por Mallarmé cobró adeptos en los campos diversos, pero especialmente en la creación y edición de libros de artista. *Un lance de dados jamás abolirá el azar*, fue una inspiración como soporte para la experimentación plástica, tomando un nuevo giro a principios del siglo XX. De ahí en adelante:

La transformación progresiva del libro en una obra de arte, cuando se distancia de la estructura y su función original, le permite al artista usar páginas, que ya no están sujetas a los dictados de la lectura, como un espacio figurativo y despliega el arte que es una combinación de signos que pueden documentar, o de hecho ser, una nueva forma de vida estética. (Maffei, 2015. párr. 5)

Con Filippo Tomasso Marinetti, tenemos el más claro ejemplo de una reacción en contra del libro tradicional. Por sus aportaciones lo consideramos como el más revolucionario de los artistas de la vanguardia italiana, al frente del futurismo, movimiento artístico en el que se fundaron los postulados más radicales, implementando la exaltación de la violencia.

La rebelión quedó inscrita en la tipografía marcada con colores violentos sobre el espacio de la página, que habría de ser llenado hasta la exageración. Así lo había advertido en 1916: “[...] Pondremos en marcha las palabras en libertad que rompen los límites de la literatura en su camino hacia la pintura, la música, el arte de los ruidos, tendiendo un puente maravilloso entre la palabra y el objeto real” (1978: 181). El resultado: tipografía en libertad, palabra en libertad, objetualidad que reivindicaba el trazo firme. Con esto se demuestra que, el futurismo es el movimiento más prolífico en cuanto a trabajos de edición. Abordaremos algunos: *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, 1912; *Distruzione Della Sintassi*, 1913, (ambos manifiestos); *Zang Tumb Tumb*, 1914 (fig. 2) y *Le Mots en Liberté Futuristes*, 1919 (fig. 3), de Filippo Tomasso Marinetti y *Depero Futurista*, 1927, de Fortunato Depero (fig. 4).

Hasta aquí hay referencias concretas de un trabajo dirigido entre arte y edición de libros, pero como soportes de preocupaciones relacionadas con lo que hoy conocemos como vanguardia artística a través del futurismo nacido en el seno de la sociedad italiana, en donde confluyeron visiones de todo tipo. Es aquí donde podemos abordar un trabajo que para la crítica actual representa el origen establecido del libro de artista; se trata de *Contemplazioni* (1918) (fig. 5) de Arturo Martini (1889-1947), quien había tenido la experiencia de exhibir en la “Exposición Internacional Libre Futurista” en 1914, y había sido participante activo hasta su alejamiento, por motivos que se derivaron de su participación en la guerra.

Este prototipo, que se acerca al concepto de libro de artista, tiene por medidas 10,3 x 15 cm., y contiene 40 xilografías impresas en toda la página, sin texto alguno. Prevalece en él una escritura de signos sin sentido aparente, pero con intenciones plásticas. Con este modelo hay ya un referente, aludido por Germano Celant y Giorgio Maffei, en distintos momentos, quienes ven la posibilidad abierta del libro, desde el enfoque de la lectura, que lo relaciona al gesto inmediato, al movimiento y al ritmo que domina la creación, y al sentido espiritual del autor. Queda fuera la posibilidad de codificarse en un arte visual o literario definitivo. Con Martini, advertimos lo que podría ser el punto y origen del libro de artista cimentado en Europa, en Italia concretamente en la primera mitad del siglo XX.

Tras la primera publicación como ejemplar único en la imprenta Lega di Faenza, el propio autor realizó dos reimpresiones más: una en 1937 (Milán), y siguió otra en 1945 (Venecia). En 1967 se publicó una edición póstuma por el editor Scheiwiller. Se suma una quinta edición y cuarta reimpresión en colaboración con Christmas Mazzola de la Biblioteca de Treviso, que es también el lugar que lo resguarda. En ésta se incluye un texto de Nico Stringa y Mirella Bentivoglio (Abate, 2013). En años recientes, se hicieron exposiciones y conversatorios, destacan: “Arturo Martini y el incunable de la modernidad”, y la exposición “La voz del silencio. Caminos histórico-críticos para las contemplaciones de Arturo Martini” (2019) en la Biblioteca Salita dei frati, así como una publicación *Re proporre el silenzio para las contemplaciones de Arturo Martini* (2017), de Maria Gioia Tavoni. Estos acercamientos representan las claves que se revisan hoy en día, en torno a un autor, relacionado con la práctica conocida como libro de artista.

Precisamos algunos detalles: *Contemplazioni*, se exhibió por primera vez en 1922 en el MoMa de Nueva York. Por su condición de único, es considerado como “el primer incunable de la modernidad” (referido por varios de sus estudiosos). Por lo tanto, “El librito *Contemplations* es todavía hoy un pequeño enigma y, en cualquier caso, ahora se reconoce como uno de los pilares de la producción gráfica de las vanguardias históricas” (Stringa, párr. 1). Se agrega que Martini:

[...] imaginó un libro sin palabras y sin imágenes tradicionales, construido sobre un recorrido similar al musical, basado en un ritmo desigual de muescas negras sobre fondo blanco. Lo que fluye es, por tanto, una especie de oración, una súplica, una invocación; quizás un lamento mudo por los millones de jóvenes que murieron en la guerra y también por la máxima intensidad que la imagen, una vez llevada a su forma mínima, puede desplegar; como para mostrar cuánto poder hay en la pobreza absoluta. (Stringa, párr. 1)

Puede afirmarse que la concepción basada en el uso mínimo de elementos que caracterizan a las ediciones de lujo determina su estilo, su consistencia material

apreciada ya desde su unicidad como objeto, y del cual se parte para multiplicarlo años después. De aquí parten los diversos postulados que sirven para argumentar el origen del libro de artista. A este referente se van sumando progresivamente, otros modelos, ya que “El artista trae un nuevo equipaje, amplía sus horizontes y utiliza el libro como un «lugar para la investigación»” (Maffei, 2015. párr. 5).

La tipografía fue usada a favor de la página, renovando el sentido de las publicaciones que buscaron nuevas formas en la edición de materiales gráficos. En este sentido, es la página el espacio donde los movimientos de la vanguardia desahogaron sus inquietudes, buscando nuevas disposiciones tipográficas relacionadas a la forma y al concepto. Un movimiento más de la vanguardia que no escapó a esto, fue el constructivismo ruso, con El Lissitzky (Rusia, 1890-1941) que, con *Wen Dingen* (1922) y *Die Golosa* (1923), conformó una realidad distinta a la que miraban, y el libro, o el espacio del libro, materializado en la página se volvió de plena importancia para alterarla (fig. 6-7).

La importancia de la vanguardia artística fue tal para el libro de artista, desde la perspectiva del diseño gráfico. Se demuestra con la experimentación que se desarrolla a partir del juego tipográfico, que alteraba el orden y el sentido de la lectura. Al respecto:

La representación de la apariencia externa no satisfacía las necesidades ni el punto de vista de la nueva vanguardia europea. Muchos artistas se dedicaron a estudiar las ideas fundamentales con respecto al color y la forma, la protesta social y la expresión de las teorías freudianas y los estados emocionales profundos del ser humano. Algunos de estos movimientos modernos, como el fauvismo, apenas afectaron el diseño gráfico; en cambio otros, como el cubismo, y el futurismo, el dadaísmo y el surrealismo, el De Stijl, el suprematismo, el constructivismo, el expresionismo, ejercieron una influencia directa en el lenguaje gráfico de la forma y la comunicación visual de este siglo. (B. Meggs, W. Purvis, 2009: 248)

La poesía en varias de sus vertientes: visual, concreta y experimental fue la base en la formación del libro de artista. En éstas caben algunas propuestas surgidas desde los movimientos en Europa, Norteamérica y Latinoamérica. Desde Mallarmé y Apollinaire, con los caligramas, hasta Max Ernst, Man Ray y Francis Picabia, desde las esferas del surrealismo. Damos mérito a las aportaciones de artistas, entre poetas y pintores nacidos en Latinoamérica, que tuvieron oportunidad de residir fuera de sus fronteras, aproximándose a los movimientos de la vanguardia, que devino en influencias directas, empezando por la poesía, hasta la influencia más notoria en relación a la edición de revistas, libros, y material gráfico, donde fijaron lo aprendido al trasladarse de vuelta a sus países.

Quedan los siguientes casos como ejemplos importantes: 1) Marius de Zayas (1880-1961), con la fundación en 1915 de la revista *291* (fig. 8-9), que representa un paso adelante en el concepto de revista, al priorizar el arte como un objeto ordinario que podría ser arte en sí mismo, ya que: “*291* fue única en su tipo y como una buena publicación de vanguardia murió en breve, a principios de 1916. Se diría que entre los principales objetivos de Zayas estaba el crear una publicación no sólo dedicada a las manifestaciones del arte de su tiempo, sino que la misma revista fuera una obra artística” (Saborit, 2009: 152); 2) José Juan Tablada (1871-1945), con *Un día... Poemas sintéticos* (1919) en materia de poesía, con una renovación de los elementos verbales en el espacio de la página, originando un enfoque más que ya se empezaba a practicar en Europa, y que, por estos motivos, Tablada es considerado precursor en México. Este libro contiene 37 haikus y 37 dibujos realizados por el artista, quien aplicó la forma de un monograma. La edición constó de 200 ejemplares (fig. 10), y 3) Carlos Oquendo de Amat (Perú, 1905-1936), con *5 metros de poemas* (1927). Un libro en forma de acordeón, que extendido alcanza los 5 metros, tal como el título propone (fig. 11).

Cada uno de estos modelos, fueron trabajados en su época de manera minuciosa, tanto en el contenido como en la forma del libro que, sin promulgarse en la línea libro de artista, afirman un campo de creación visual en que se comparte el texto y la imagen, a la manera del libro ilustrado y/o revista de arte. Quien sí presenta

un nexo muy particular, es *5 metros de poemas*, por la forma de acordeón y por el nexo entre palabra impresa e imagen.

Al final de las vanguardias se percibe la libertad en que se conciben los diversos postulados. Por cada manifiesto se van superponiendo ideas, renovándose así, el sentido más diverso en la obra de arte. Para este periodo, la rebeldía y la confrontación con los sistemas fueron decisivos. Aún la idea del libro de colaboración bajo la forma de *Livre d'artiste* es practicado, y la deuda con la vanguardia, no se ha liquidado del todo. Se abre un tiempo en que: “El libro está roto y listo para asumir un nuevo papel de objeto materializado con una dimensión plástica y un espíritu lúdico y hedonista capaz de dar impulso vital a la expresión artística” (Maffei, 2014: 15). Sigue en este sentido, el plan de renovación pero, con la pauta de la posvanguardia que utilizará las formas del libro de artista antecedido, para manifestar una línea de pensamiento acorde a los cambios suscitados hasta ese momento. Queda sin embargo, en la figura de Duchamp, un referente que detona muchas vías de entendimiento con relación al objeto artístico, y por ende, a la idea de libro como objeto. Veremos a continuación su importancia.

1.3 Marcel Duchamp y el *readymade* como dispositivo conceptual

En la práctica artística que distingue a Marcel Duchamp (Francia, 1887-1968), observamos una característica particular consecuente al uso de objetos. Este uso determinó el pensamiento radical del artista, en relación a las ideas estéticas que predominaron en su tiempo. En tanto, el uso de objetos, en su obra, sugiere la inmediatez del gesto, o pensamiento momentáneo en virtud de un planteamiento, o idea afincada a cuestionamientos firmes sobre el propósito del arte, pues preguntas como ¿qué es el arte?, y ¿qué es un artista?, tuvieron un sentido trascendental en el rumbo que tomó éste a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, transición en la que Duchamp se desarrolló y de la que formó parte como indiscutible protagonista.

Arthur C. Danto advierte en *Después del fin de arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia* (1999), un cambio de ideología con el uso de objetos, que cambiaba la página del arte moderno al arte contemporáneo. Él llamó revolución a lo que Duchamp proponía como “travesura”, cuestionando el concepto de belleza; refiere que: “Los *ready-mades* fueron apreciados por Duchamp precisamente por ser imposibles de describir en términos estéticos, y él demostró que, si (sic) eran arte pero no bellos [...]” (106).

Ante tal consideración, cabe preguntarse ¿Cuál es la verdadera intención que esconde el acto de elegir un objeto ordinario como propuesta de arte? No queda más que ceñirse a las interpretaciones; una de ellas, que se distingue por aportar una mejor comprensión, es señalada por Octavio Paz, que en términos de su adhesión hacia el artista francés, refiere claramente que:

Los *ready-mades* son objetos anónimos que el gesto gratuito del artista, por el solo hecho de escogerlos, convierte en obras de arte. Al mismo tiempo, ese gesto disuelve la noción de “objeto de arte”. La contradicción es la esencia del acto; es el equivalente plástico del juego de palabras: éste destruye el significado, aquél la idea de valor. Los *ready-mades* no son anti-arte como tantas creaciones modernas, sino a-rtísticos. Ni arte ni anti-arte sino algo que está entre ambos, indiferente en una zona vacía. La abundancia de comentarios sobre su significación –algunos sin duda habrán hecho reír a Duchamp– revela que su interés no es plástico, sino crítico o filosófico. Sería estúpido discutir acerca de su belleza o su fealdad, tanto porque están más allá de belleza y fealdad como porque no son obras sino signos de interrogación o de negación frente a las obras. El *ready-made* no postula un valor nuevo: es un dardo contra lo que llamamos valioso. Es crítica activa: un puntapié contra la obra de arte sentada en un pedestal de adjetivos. La acción crítica se despliega en dos momentos. El primero es de orden higiénico, un aseo intelectual, el *ready-made* es una crítica del gusto; el segundo es una noción de ataque a la obra de arte. (1973: 31-32)

La crítica de Paz legítima el valor del objeto, mediado entre dos consideraciones: “ni arte ni anti-arte”, ni bello ni feo, pues su existencia va más allá. Habría que añadir que estos objetos “no bellos”, adaptados a un entorno industrial, ordinarios y pasados a mejor vida de su función original, llamaron la atención de Duchamp para proponer, más que una cuestión artística, un arrebató, una inmediatez, una expresión lúdica; él mismo llamó a estos “objetos encontrados” (*Objet trouvé*), *readymade* (listo hecho). Aunque la propuesta inicial se presentó en 1913, no será hasta 1916 en que denomina a estos objetos como “ready-made”, presentando dos de éstos en las perchas del guardarropa de la Bourgeois Art Gallery de Nueva York (Mink, 2002: 94). Hoy, a distancia de su tiempo y su contexto histórico, cabe preguntarse: ¿Qué es un *readymade*? Una respuesta más es presentada por el historiador español Juan Antonio Ramírez:

Se trata de cosas muy simples, aparentemente, pero con tantas repercusiones que han cambiado para siempre el sentido y la evolución del arte. De ahí que sea necesario reevaluar continuamente su significado y sus funciones. [...] –y prosigue–. Cosas ya hechas, desde luego, objetos encontrados (aunque pocas veces usados) y luego levemente manipulados por Duchamp [...]. (2009: 111)

En efecto, el *readymade*, instauró una cercanía con el elemento encontrado, elevado ahora por su cualidad física, y aunado a una serie de principios que desembocaron con el tiempo en el conceptualismo, a fines de la década de los sesentas. Dicho de otra manera, el *readymade* fue un guiño que puso en duda el arte convencional, además, como actitud artística puso en quiebre las ideas tradicionales producidas hasta ese entonces como consecuencia de las prácticas más homogéneas de la *teckné*: la aplicación consciente llevada hasta sus últimas consecuencias con respecto a la imitación de objetos que refieren la realidad; esta *mimesis* exaltada con un arte *retinal*, si bien se debe a la lógica aristotélica cultivada durante siglos (1300 a 1900) (Danto: 87), también elevó la concepción de “verdad

visual” y “representación”, de la que pocos pudieron escapar; Duchamp ejemplifica una vuelta de tuerca a este asunto.

En este sentido, con la transición del arte moderno al posmoderno se rompe una noción de representación fiel y se sintetiza “la transición desde la pintura mimética a la no mimética” (Danto: 30), y esto tuvo que ser demostrado con un acto banal puesto al servicio del arte. En una entrevista concedida al director del Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York, James Johnson Sweeney en 1956, Duchamp justificaba su desdén a lo *retinal*, en favor de una intelectualidad o filosofía en su arte, con la siguiente afirmación: “[...] la pintura no ha de ser exclusivamente visual o retiniana. También ha de afectar a la materia gris, a nuestro apetito de comprensión” (1996: 183)¹.

En este orden de ideas, la “demostración irónica” de Duchamp, –como refiere el historiador de arte Manfred Schneckenburger– (2003: 457), proponen la personalización de un concepto en su búsqueda estética, y así lo puntualiza: “Duchamp, con sus *ready-made* y objetos cinéticos, realizó una aportación inconsciente pero fundamental a la historiografía de la escultura moderna, que abrió una nueva dimensión a la conciencia estética” (2003: 457).

Esta “conciencia”, no sólo inauguró una postura en el campo de la escultura ensamblada y la instalación-arte, sino que cuestionó la función estéril del objeto si se le observa en el contexto expositivo, acercándose a una posibilidad fetichista relacionada con el espectador. En la búsqueda estética de Duchamp se explica ya esta noción a partir de una inquietud, al hacer que un objeto encontrado funcione como el resultado de una expresión mediada por la arbitrariedad selectiva, tomando así su forma lúdica y fortuita, independiente de una proposición técnica tradicional. Es clara esta idea en cuatro proposiciones: *Boîte* (1914); *Boîte verte* (1934); *Boîte-en-valise* (1941), y *À L’Infinif. Boîte blanche* (1967) (Mink, 2002: 94). Hoy en día suele fijarse un precedente del libro de artista contemporáneo con el *readymade*, específicamente con estas cuatro proposiciones, aunque el uso de objetos en Duchamp, se remonte a 1913, año en que presentó *Rueda sobre un taburete*

¹ “Entrevista a Marcel Duchamp” fue realizada por el director del Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York, James Johnson Sweeney en enero de 1956 y publicada en 1978, en Marcel, *Duchamp du signe*, en Duchamp, G. Gili, Barcelona, 1978.

(1913)², al que le siguieron: *Botellero* (1914) y *Fuente* (1917). En éstas se desliga de la noción tradicional dictada con la perspectiva de un arte moderno, pues su concepción resalta al objeto por encima de la técnica canónica de representación.

En general, el *readymade* constituye una negación al arte, que vista a distancia de su tiempo, posibilita lecturas múltiples; lo podemos ver en la mayoría de sus propuestas presentadas como cajas, pero especialmente en *Caja verde* (*Boîte verte*, 1934), una suerte de contenedor de información que sirvió de registro donde se especifican las bases de otra pieza conocida como *El gran vidrio* o *La novia desnudada por sus solteros, incluso* (1915-1923).

Además, éste es visto también como un *museo portátil*, que toma su forma de una necesidad con respecto al manejo de la obra de arte. Los 300 ejemplares editados de este precedente del objeto-arte, dan cuenta del carácter múltiple que adquiere, y que fundamenta una de las características del libro de artista desde estos incipientes resultados. La idea de *Museo portátil*, si bien no es una novedad en la obra de Duchamp, sí concuerda con una necesidad lógica de lo transportable. Es el propio artista quien establece este criterio, ya que así llama a las propuestas conocidas como *Boîtes* “Museo en miniatura”, o “Museo portátil”. Él mismo refería lo práctico de la propuesta que le permitía viajar con su obra. Justamente en 1941, en una transición de residencia acude con Peggy Guggenheim para que ésta transportara sus reproducciones entre sus valijas hacia Nueva York, donde por fin Duchamp radicaría a partir de 1942 y en donde produciría el total de sus *boîtes* (Guasch, 2011: 41).

Volviendo con el concepto de las cajas, Duchamp realizó este tipo de trabajos pensando en ordenar informaciones³ que sirvieran para comprender sus obras, de aquí que se tome el resultado como un arte de procesos o un arte-archivo, y no al pie de la letra como libros de artista; igualmente estos contenedores dan cuenta de

² “Rueda sobre un taburete”, también conocida como “Rueda de bicicleta”, es un ready-made que actualmente se encuentra desaparecido. Esta pieza representa la primera aportación documentada de Duchamp en 1913, tras una crisis creativa que lo motivó a abandonar la pintura, y seguir el camino de lo especulativo. Esta pieza es el equivalente escultórico del collage practicado por los dadaístas.

³ Por informaciones entendemos a la guía que ha de llevar una obra de arte mayor, por ejemplo, en el *Gran vidrio* (1915-1923), obra que utiliza referencias externas a la obra en sí misma; estas informaciones son traducidas a datos, archivos, etc., que tendrán que usarse para entender cabalmente el significado de la obra de arte.

la necesidad de generar procesos que sirvieron para reunir en la experiencia acumulativa una serie de aproximaciones a experiencias lúdicas con objetos.

A pesar de tomar como un referente estos trabajos, no podemos llamarlos aún, libros de artista, sin embargo el vínculo hacia éste es evidente, ya que implican un trabajo de edición, y buscan entrometernos al espacio del artista, en una suerte de invasión a su privacidad. Además responden a la reflexión temporal de la obra en su consecuente visualidad expositiva. Esto se comprueba en la respuesta que da Duchamp a Johnson Sweeney, respecto a la idea de usar la forma de caja:

¿Y tu *Maleta*? Otra nueva forma de expresión. En lugar de pintar algo, se trataba de reproducir esos cuadros que tanto me gustaban en miniatura y a un volumen muy reducido. No sabía cómo hacerlo. Pensé en un libro, pero no me gustaba la idea. Entonces se me ocurrió la idea de la caja en donde todas mis obras se hallarían recogidas como en un museo en miniatura, un museo portátil, y eso explica que lo instalara en una maleta. (184)

Por otro lado, en “La poética nominalista y las prácticas objetuales” de *El arte último del siglo XX. Del postminimalismo a lo multicultural*, Anna Maria Guasch, hace ver que “la vuelta al objeto fue consecuencia de la recuperación de la nunca olvidada figura de Marcel Duchamp [...]” (2000: 418), y atribuye esto a las reflexiones críticas que hace Thierry de Duve, en la obra de Duchamp, una recuperación de los objetos como “los verdaderos paradigmas de la modernidad”, al sustituir el concepto de belleza por el del arte. En efecto, en quien recaía la creación de un primer artefacto crítico, desligado de un carácter representacional pictóricamente hablando, y vinculado a la experimentación de la forma artística, fue en Duchamp. Guasch menciona este tipo de obra como el parteaguas en el uso del archivo en el arte contemporáneo, entendido como documento en donde se recoge información acerca de la confección o el proceso de una obra de arte. Estos documentos fueron propuestos como parte de un conjunto a través de la manipulación del hecho perceptivo del objeto. Es así que surgen las cajas contenedoras de informaciones precisas en torno a obras mayores u obras en proceso.

Respecto a la idea del archivo, se advierte ya en las cajas de Duchamp desde el primer trabajo de edición en 1914, presentando impresos facsimilares de obras más complejas y manuscritos del artista redefiniendo con ello, sus conceptos, o alterando las posibilidades de lectura. Estas piezas representan una aportación original concebida desde los movimientos de la vanguardia artística. Los materiales distintos surgidos de la industria y utilizados en sus obras, sugieren un cambio de paradigma en el quehacer plástico. La idea del archivo es trabajada por Anna Maria Guash en *Arte y Archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, en el que aborda el trabajo del *readymade* de Duchamp y lo clasifica como “próximo a la naturaleza del archivo” (2011: 42). Menciona que Duchamp creó para fines prácticos una especie de inventariado de todas sus obras con especificaciones precisas, y señala también que este tipo de trabajo es considerado como un “museo en miniatura, un museo portátil”, en la propia concepción de su autor (*ibíd.*).

Por otro lado, *Boîte verte* es sólo una de las tantas propuestas que Duchamp elaboró de 1927 a 1947 en un período considerado surrealista, con esto llevó a cabo la mencionada “recuperación del objeto”, surgida de la preocupación de sacar del contexto original la obra de arte, posterior al período protodadaísta, dadaísta y futurista, hasta ubicarse en el mejor momento del surrealismo, y hasta llegar a la incidencia del pop art en su obra. Estas etapas inciden notoriamente en las características de sus propuestas, que, entre objeto, escultura, montaje, ensamblaje, expresaron las cajas contenedoras de información presentando una amalgama con los preceptos que tiempo después desencadenarían en prácticas muy similares, aunadas al desarrollo de un conceptualismo de finales de los sesentas, y ejercitado hasta bien entrados en la década de los 80 y 90 por otros artistas.

La importancia en las etapas creativas de Duchamp reside en la transformación en que somete a sus objetos hasta el grado de disolverlos en el esquema de la obra multireproducida, como aconteció al final de su quehacer, bajo el influjo del pop art, donde sus objetos empezaron a alcanzar notoriedad por la posibilidad de verlos insistentemente como formas de consumo. Particularmente sus cajas contenedores se reprodujeron en ediciones limitadas y de lujo,

implementando materiales novedosos que permitieron redimensionar la obra reproducida a través de fotografías en blanco y negro, e impresos en técnicas como el estarcido, o técnicas alternativas del medio de la gráfica (Guasch, 2011: 42).

La evolución artística en relación al concepto *readymade* en Duchamp se advierte en “*Ready-made y objetos de Marcel Duchamp, por etapas*” de Juan Antonio Ramírez (2009: 113) (v. Cuadro 1).

1913-1917 (Periodo protodadáista con ecos “futuristas”)	h. 1917-1922 (Periodo dadaísta)	h. 1927-1947 (Periodo surrealista)	h. 1947-1968 (En torno al <i>pop art</i> con ecos surrealistas)
<ul style="list-style-type: none"> - Rueda sobre un taburete - Botellero - <i>Trois stoppages-Étalon</i> - <i>In advance...</i> - Peine - <i>A bruit secret</i> - <i>Underwood</i> - Perchero 	<p>[<i>Rehechos y-o reinterpretados en clave dadaísta</i>]</p>	<p>[<i>Rehechos y-o reinterpretados en clave surrealista</i>]</p>	<p>[<i>Rehechos y-o reinterpretados en clave pop</i>]</p> <ul style="list-style-type: none"> - Ediciones autorizadas de los <i>ready-mades</i>]
	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Fountain</i> - <i>Apolinère enameled</i> - <i>Trébuchet</i> - <i>Sulpture de voyage</i> - <i>Air de Paris</i> - <i>Ready-made infeliz</i> - <i>L.H.O.O.Q.</i> - <i>Cheque Tzanck</i> - <i>Fresh Window</i> - <i>La bagarre d’Asterlitz</i> - <i>Belle Haleine...</i> - <i>Why not sneeze...</i> 	<p>[<i>Rehechos y-o reinterpretados en clave pop</i>]</p>	<p>[<i>Rehechos y-o reinterpretados en clave surrealista</i>]</p> <ul style="list-style-type: none"> - Ediciones autorizadas de los <i>ready-mades</i>]
		<ul style="list-style-type: none"> - <i>Puerta de la rue Larre</i> - <i>Boîte en valise</i> - <i>Sacos de carbón...</i> - <i>Prière de toucher</i> 	<p>[<i>Reinterpretados en clave pop</i>]</p>
			<ul style="list-style-type: none"> - <i>Feuille de vigne</i> - <i>Objet dard</i> - <i>Coin de chasteté</i> - <i>Sulpture norte</i> - <i>With my tongue</i> - <i>Torture norte</i> - <i>Étant donnés...</i>

Cuadro 1. “Ready.mades y objetos de Marcel Duchamp, por etapas”. Fuente: *El objeto y el aura. [Des]orden visual del arte moderno*. Juan Antonio Ramírez: 113

En el esquema que propone Juan Antonio Ramírez vemos cómo el concepto de *Boîte*, es enunciado una vez, excluyendo su *Boîte verte* que, por su cronología

debiera quedar en la etapa surrealista (*Boîte surrealism*). No obstante, *Boîte en valise*, será el referente más cercano a la idea de libro de artista o, a la idea de libro como objeto, sumando, los conceptos de álbum y archivo, evidenciado en la forma del contenedor. En esta etapa encuentra aliados que adoptan la práctica del *readymade* en Estados Unidos, uno de éstos es Man Ray (Filadelfia, 1890 - París, 1976), quien además fue su discípulo, y con quien desarrollaría una amistad duradera. Otros que se inclinan a seguir los principios son Kurt Schwitters (Hannover, 1887 - Inglaterra, 1948), Hans Bellmer (Katowice, 1902 - París, 1975) y André Breton (Tinchebray, 1896 - París, 1966).

Con esto se puede tomar que, los años 1936 y 1941, son claves en el trabajo de edición de cajas en Duchamp. Por un lado, *Boîte verte* de 1936 (fig. 12-13) y *Boîte-in-valise* de 1941 (fig. 14); ambos trabajos tienen un vínculo en su confección y funcionalidad como obra artística sostenida en otro formato al acostumbrado. Hay constancia de otra caja que logra ser estructuralmente más compacta, y muy esencial en su forma y contenido. Se trata de *À L'Infinif. Boîte blanche* (1966). Ésta aloja documentos, carpetas con facsimilares, notas manuscritas y una serigrafía impresa sobre plexiglás.

A raíz de la muerte de Duchamp, ocurrida el 2 de octubre de 1968, hubo repercusiones creativas casi inmediatas de la propuesta *Boîte-in-valise*, por parte de varios artistas contemporáneos; destacan, Herbert Distel con *Das Schubladenmuseum (Museum of Drawers)* (1970-1977), Glen Lewis *The Great Wall of 1984* (1973), entre otros. Esta observación se debe a Anna Maria Guasch, quien refiere la recuperación de las anteriores obras como “conceptualizaciones propias” (2011: 42), y refiere además que “Este trabajo resultó capital para enfatizar el rechazo de los valores románticos de genio del artista y de aura de la obra única, y cuestionó el sistema artístico de la época, que incluía tanto la institución museística como la mercantilización de la obra” (*Ibíd.*).

En lo que respecta al contexto mexicano ¿Podría entenderse algo así con el libro-maleta *Octavio Paz/Marcel Duchamp?* (que no llegó a la vista de Guasch). Debido a los tiempos invertidos que esta pieza llevaba en su elaboración hasta octubre de 1968. La respuesta sería no. Sin embargo, lo que sí es un hecho del

libro-maleta, es la cita implícita del *Boîte-in-valise* como una especie de homenaje (v. 3.1.).

1.4 Bruno Munari. Libros ilegibles y prelibros

En *¿Cómo nacen los objetos? Apuntes para una metodología proyectual* (1981), el artista y diseñador Bruno Munari (Milán, Italia, 1907-1998) propone una metodología proyectual para el desarrollo del diseño industrial; esta metodología se compone de pasos que sirven para llevar a cabo un previo análisis en la creación de objetos del diseño o del arte; específicamente Munari fija su atención en algo particular: el libro como objeto desarticulado de su contenido tradicional, profundizando con esto en la conceptualización a partir de una breve pero concisa investigación, y poniendo como prototipo su trabajo que denomina “libros ilegibles” y “prelibros”.

Estos trabajos materializan una práctica artística, pero se desplazan con soltura hacia el terreno del diseño y la edición del libro, debido al carácter de la reproducción múltiple, que permite privilegiar el trabajo técnico de la gráfica. Pero los inicios de toda esta preocupación se remontan a su etapa como miembro del Movimiento Arte Concreta (MAC), del que fue pionero en 1948. Esta etapa constituye la base conceptual de los “libros ilegibles” y “prelibros”, pues corrió a cuenta de Munari, el diseño de boletines que correspondieron a las ediciones de 1952, núm. 5 y 10 (fig. 15-16). Estos boletines tuvieron en su forma una propuesta que buscó contradecir a las formulas operantes en su momento, al disponer la información de manera distinta, y apostar por lo multisensorial. Ya desde esta etapa temprana, Munari se interesó por alterar la convención en el diseño, y se distinguió por darle un sentido diferente al hecho perceptivo y manipulable de la página como concepto significativo (Serrano, 2013. párr. 8).

Lo *multisensorial* viene dado a propósito del cambio de lectura lineal, apostando por otro enfoque: la de atravesar la experiencia de la lectura con apoyo de las cualidades morfológicas de los elementos de la comunicación visual. Munari, previó esta experiencia partiendo del principio del libro ilustrado, haciendo

ejemplares que se sometieran a un nuevo grado de lectura. Su primer ejemplar fue realizado para cubrir el vacío que proporcionaba el mundo editorial a este tipo de libros. De hecho, se sabe que el primer ejemplar fue realizado *exprofeso* para deleite de su hijo.

Es importante tener en cuenta las características de estas publicaciones porque los conceptos visuales utilizados en éstos, se aproximan a la forma que adoptaría años después, en una especie de seguimiento creativo a su trabajo como editor de sus libros, que diera a conocer a finales de los años 40 e inicios de los años 50, logrando un acierto, incluso de índole comercial a la postre.

Es durante esta última década en que expuso por primera vez sus libros en la librería Salto, de Milán, Italia, los cuales, por su factura manual, privilegiaba el trabajo artesanal del libro al ostentar un tiraje limitado, pero con la característica de llevar la firma del artista. Munari sostiene que empezó a firmar desde 1959, mucho antes de encontrar el apoyo de las galerías que poco a poco empezaron a patrocinar sus ediciones. Posteriormente, esta propuesta encontró respaldo en una edición de mayor alcance por parte del Museum of Modern Art of New York, en 1967 (Munari. 226), previamente en 1955, este mismo museo realizó una expo de sus libros de artista y editó un ejemplar masivamente.

En 1953 es editado y publicado uno de sus libros ilegibles *An Unreadable Quadrat-Print (Libro Illeggibile Bianco e Rosso)*, un libro formado de 23,5 x 23,5 cm., en el cual desarrollaría las ideas fundamentales que tomaría el libro de artista a futuro (fig. 17). Varias de estas ideas subrayan las funciones esenciales que tienen los materiales y sus efectos como el papel, la textura, el color, el intercalado, el troquelado, etc., funciones que al servicio de la experimentación cambiaron radicalmente la manera de visualizar sus contenidos, quizá esto sea el valor que encontramos en el azar como detonante de la experimentación artística, contribuyendo con esto al concepto libro de artista.

El libro antes mencionado se volvió a publicar en 1955 por el editor holandés Steendrukkerij de Jong & Co, de Ámsterdam, con una edición de 2.000 ejemplares, lo que habla de la superación masiva que ya había alcanzado este concepto que incidió en el área de la edición, y que fue dejando atrás (en su práctica), el concepto

artesanal del libro como pieza única. Este trabajo sobre el libro representa un avance en la producción editorial del libro de artista, tomando en cuenta la formación multidisciplinaria de Munari, destacando en el diseño de objetos. A esto hay que sumar, la capacidad por profundizar en una labor que conecta el concepto del libro con el arte y el diseño, dando como resultado la noción de una narrativa visual.

En palabras de Munari encontramos los principios básicos de los que partió, fundamentando una propuesta, que nació del espíritu de una vanguardia artística, la misma que experimentó tempranamente al frecuentar el círculo artístico italiano, concretamente el futurismo. Precisemos, Munari perteneció a la segunda generación de artistas futuristas desarrollados en torno al manifiesto de Filippo Tomasso Marinetti, expone con ellos a la edad de 16 años, ya en la recta final del movimiento, sin embargo esto será contundente en el carácter de innovación que adquiere su propio trabajo como artista y diseñador, desde donde postula que:

Por lo general, cuando se habla de libros se piensa en textos de diferentes tipos: literario, filosófico, histórico, ensayístico, etc., impresos sobre las páginas. Escaso interés suele merecer el papel y la encuademación (sic) del libro, el color de la tinta y todos aquellos elementos con los que se realiza el libro como objeto. Escaso interés se le dedica a los caracteres tipográficos y menos aún al espacio en blanco, a los márgenes, a la enumeración de páginas y a todo el resto. (218)

Munari fue insistente en su idea, de manera que exteriorizó sus preocupaciones que se vieron reflejadas en las preguntas, propuestas como piezas clave del “problema” dentro de su metodología proyectual: “¿Se puede comunicar visual y táctilmente sólo con los medios editoriales de producción de un libro? O bien: el libro como objeto, con independencia de la letra impresa, ¿puede comunicar algo? Y de ser así, ¿qué?” (219). Resulta interesante cómo, a través de preguntas ingeniosas, este pionero notable del libro de artista, parte para formular resultados basados en un proceso de indagación con la materia que habrá de dar forma a su concepto. Igualmente, al plantear en su método una lógica de trabajo dirigida a la

edición de pequeños libros dinámicos en cuanto a su lectura, incorporó lo lúdico, que es retomado y dirigido a un público infantil.

Otro aspecto, el contexto en que surge tanto su método como su concepto de libro de artista, es desde el Futurismo, en que la renovación de los lenguajes en Italia, sucede con una velocidad intensa que refleja lo que Marinetti propagó con respecto a su manifiesto Futurista. En el caso particular de Munari, éste tendió los puentes entre artes y diseño, constituyendo las bases de conocimientos para los diseñadores. Su preocupación se centró en descomponer y dotar al concepto del libro utilizando nuevas materialidades para comunicar a favor del objeto libro para dejar atrás la noción tradicional que de éstos se tenía, incorporando la idea del movimiento que le perseguía desde el Futurismo y el Movimiento de Arte Concreta.

Esta propuesta consiste en ponerse a favor de la experimentación con los materiales para crear libros, y potenciarlos como contenedores de efectos visuales. Como se ha visto anteriormente, ésta es sólo la consecuencia de un desarrollo que se ve en el transcurso del siglo XX, por lo que, la propuesta de Munari, incide en los cambios que distinguieron al libro de artista. En su trabajo, la materialidad propone la interacción con el lector de manera distinta a la acostumbrada, por muy sencilla que sea siempre será una aproximación veraz a las características y elementos de la expresión plástica.

Los “libros ilegibles” y “prelibros” muestran una variedad de motivos ya sean visuales, lectura simultánea, visibilidad abierta, transparencia entre paginación. Por lo tanto, las búsquedas estarán centradas en darle al libro un carácter que no tenía en relación a un predominio hacia el objeto. En su reflexión escrita sobre la propuesta de sus libros ilegibles, Munari, menciona que “[...] siempre era el texto el tema del libro, nunca el propio libro como objeto comunicante (excluido el texto)” (220).

Si bien el texto, es lo que predominaba en el discurso del libro tradicional, en su perspectiva, el texto visual es en sí mismo el contenido que no propiamente debe considerarse como una información, sino como un puente entre el emisor y el receptor. Más adelante, sostiene esta idea ya en las pruebas mismas de su trabajo, y afirma:

[...] Una serie de páginas todas iguales comunica un efecto de monotonía, páginas de diferentes formatos son más comunicativas. Si los formatos están organizados de forma creciente o decreciente o alternadamente o en cualquier caso con un cierto ritmo, se puede tener una información visual rítmica, dado que el pasar una página se desarrolla en el tiempo y por lo tanto participa del ritmo visual-temporal. (222)

Con esto, Munari comprobó lo eficaz del experimento. Un dato curioso es que, estos primeros ejemplares atraviesan un proceso de edición múltiple, dando muestra que sí hubo una respuesta que respaldara el experimento. Otro dato es que, su enfoque fue hacia un público infantil, pues su verdadera intención fue la de despertar la imaginación en los niños. Por otro lado, también se comprueban esos factores mencionados con anterioridad: conocimiento: libro tradicional y experiencia: libro de artista.

Cuando se refiere a la experiencia, toca a lo sensorial en el que se agrupan los sentidos; con esta idea podemos mencionar que el trabajo de Munari contempló la experiencia como hecho contundente en la recepción de libros para un público infantil; libros que consideran el signo como elemento de manipulación, es decir, el acto de hojear y permitirse ser parte de nuevas ideas del “libro como objeto comunicante”.

El libro ilegible representa un modelo del que parte el autor para teorizar sobre el sentido de la experimentación con materias primas y procesos de lectura novedosa. Además estos modelos derivaron propuestas a futuro.

Por eso estos libritos son tan sólo estímulos visuales, táctiles, sonoros, térmicos, matéricos. Tendrían que dar la sensación de que los libros son objetos hechos así y que dentro contienen sorpresas muy variadas. La cultura está hecha de sorpresas, es decir, de lo que primero no se sabía, y que hay que ejercitarse en recibirlas y no en rechazarlas por miedo a que se derrumbe el castillo que nos hemos construido. (234)

Con esta explicación, Munari concede importancia a eso que llama “información visual, táctil, matérica, sonora, térmica” (231), aspectos que tendrán también cabida en otras publicaciones, como *Nella notte Buia* (1956) (fig. 18-19), *The Circus in the Mist* (1968) y *Nella Nebbia di Milano* (1968) (fig. 20), los tres considerados como publicaciones infantiles. Propiamente *Nella nebbia di Milano* (Emme Edizioni, 1968) es un libro en el que incorpora papel vegetal, alternándolo con otros, su propósito fue la de experimentar en la forma del libro, en la paginación que transforma la recepción de la información visual del contenido. El título de este libro, incluso tiene un porqué que corresponde a la idea y efecto que transmite el papel, concretamente el papel vegetal. Así como lo narra, este libro contiene la niebla de Milano, lugar de nacimiento del autor. Una idea de niebla concedida por la materialidad física del papel vegetal, que en su secuencialidad se va descubriendo frente a un espectador-lector. El “objeto comunicante”, como lo refiere Munari, está provisto de una forma singular de lectura, una cualidad que distingue el trabajo del libro de artista.

Algo que habría de subrayar es la capacidad imaginativa del libro, al incorporar imágenes gráficas, a la manera de la ilustración infantil tradicional, lo cual permite el contacto con ese target empresarial, llenando con esto un vacío que existía en la década en la que fueron dados a conocer.

El concepto utilizado en los prelibros como ejercicio que agiliza la comunicación humana, y como agente idóneo para moldear la capacidad de asombro, ya sea por los elementos del libro, que comunican concretamente la cualidad matérica con la que está confeccionado. De hecho, el título para cada uno de los 12 ejemplares se anuncia sólo con la palabra *LIBRO*, implementando un juego retórico con el concepto y el significado preciso para estos objetos. Dicho sea de paso, estos libros fueron editados por primera vez por Danese en 1980, y reeditados posteriormente por Corraini.

Por otro lado, el término prelibro, supone un prelector, un actuante previo al conocimiento totalizador del libro. Justo el atributo que identifica a los niños que están en etapa de aprendizaje, pues su grado de asimilación va más allá de lo que

uno se imagina, en una etapa previa a su aprendizaje como lector. Los libros ilegibles remiten al tacto, por muy simples que se vean, representan conceptos surgidos del enfoque espiritual del artista, pues se relacionan también con la reflexión que hace del libro como objeto, sólo que llevado al plano de la reproducción múltiple, adquiriendo con ello, la materialidad precisa que busca el lector espectador.

En este sentido, en su trabajo se percibe ya la preocupación de asumir la implicación en el concepto del libro, quedándose sólo con la esencia que, a su juicio debe transmitir este objeto. Es así que poco a poco, el concepto del libro va dejando de cumplir una función hasta ahora regida por la tradición, para insertarse en el mundo de los objetos lúdicos cargados de posibilidades para comunicar. Lo anterior explica la carga lúdica que guarda gran parte de su trabajo, especialmente *Le forchette* (1958).

Por último, Munari no sólo representa uno de los antecedentes del libro de artista, sino también el del libro-arte infantil (libro ilustrado), algo que se puede comprobar con el planteamiento lúdico dirigido a las posibilidades del mensaje desprendido de un contexto literario, usando técnicas de diseño e incorporando ilustraciones que posibilitan una narrativa visual; de ahí que, en el mundo editorial infantil, sea un referente y un autor de culto para el desarrollo de la creatividad.

1.5 Lucio Fontana. El concepto espacial en el libro

Un artista que no escapa a una fascinación producida por la plasticidad de su propuesta, es sin duda Lucio Fontana (Rosario de Santa Fe, Argentina, 1899-Comabbio, Varese, 1968), a quien podemos enmarcar en las preocupaciones que giraron en torno a la conformación del libro de artista, en el contexto de la transición entre vanguardia y posvanguardia europea, de la que formó parte como un creador experimental, siempre con una proposición artística de buen nivel. Fontana, históricamente tiene que ver con ese paso de lo moderno a lo contemporáneo, que abarca la experiencia de las dos guerras mundiales, de las que fue testigo, tal como

se apunta en su catálogo de exposición retrospectiva “Lucio Fontana. Entre materia y espacio”, con motivo de un adelanto al centenario de su nacimiento en 1998, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía:

[...] Fontana fue un visionario, dado que se adelantó a muchos debates artístico-filosóficos que se desarrollan en las décadas finales del siglo. Fontana fue un hombre y artista de su tiempo, vivió las dos guerras mundiales y los cambios que éstas produjeron en el hombre y fue testigo de las nuevas conquistas de la técnica y la industria, así como de los descubrimientos de la física nuclear y los experimentos en el espacio y en la Tecnología de la comunicación. (Nori, 1998. párr. 2)

Esta descripción nos hace ver a un artista de cara a la transformación de su época, una época nuestra a todas luces y sin embargo, singular para el sentir artístico que le demandó. En este sentido, aunque sea más popular su trabajo como pintor y escultor con una particular inclinación por la importancia del concepto, subrayado por una forma personal de plantear la base de su pensamiento reflejado ya en sus diversos manifiestos, siendo *Manifiesto de arte abstracto italiano* (1936), el inicio, al que siguieron varias colaboraciones frecuentes, iniciando con el *White Manifesto* (1946), y posteriormente: *Spatialist Manifestos* o *Spatialistes I*, redactado por el escritor y pintor Beniamino Joppolo (1947), *Spatialistes II*, redactado por el filósofo y crítico Antonio Tullier (1948), *Spatialistes III* (1950), al que le sigue un cuarto manifiesto *The Technical Manifesto of Spatialism* o *Continuamos la evolución de los medios en el arte-Manifiesto técnico*, redactado totalmente por Fontana (Milán, 1951), y finalmente *Manifiesto del Movimento Spaziale per la Televisione* (1952).

Los manifiestos se desarrollaron en torno a la figura de Lucio Fontana en Milán entre 1947 y 1952, ya que él fue la figura clave del movimiento espacialista, sin embargo en algunos manifiestos, Fontana sólo fue un integrante más que firmó junto al colectivo que representaban sus alumnos, pues de este movimiento se desprendieron otros artistas, incluso escritores que teorizaron sobre el movimiento,

algunos de éstos son: Beniamino Joppolo, Antonio Tullier, Gianni Dova, Milena Milani, entre otros (Ferrer, 2010: 99).

Fontana, quien produjo particularmente un estilo conciso, derivado de un discurso que se concilia entre la forma visual y su contenido, incursionó en el trabajo del libro de artista, con una concepción propia e inédita respecto a los materiales usados para elaborar un discurso visual sorprendente, derivado de una compleja plasticidad y argumentación teórica.

Las apreciaciones que hace Fontana, respecto a su propuesta derivan del Manifiesto blanco de 1946, en el que expresa: “Materia, color y sonido en movimiento son los fenómenos cuyo desarrollo simultáneo conforma el nuevo arte” (Hodge, 2012: 114). Lo anterior hace pensar que, el elemento en el que recae la mayor fuerza, respecto a la visualidad, es el agujero (*buchi*), tratándose de obras plásticas como cerámica y pintura sobre lienzos, así también como en su libro de artista; y corte con cuchillo (*tagli*), en obras realizadas sobre lienzos específicamente; en ambos procesos, es lo matérico lo que marca su ideal, y lo inédito hasta ese entonces, pues el corte es portador de una elegancia, acorde al trazo liberador de la materia, más que a un hecho transgresor, según señala Fontana en sus manifiestos.

Esto queda como constancia del fundamento inteligente de Fontana. Rescatamos lo siguiente como una aproximación a este hecho: “la superficie material debía ser violada literalmente para hacer espacio, para crear espacio para la visualización de una idea” (Ruhrberg, 2003: 300). Con esto, se interpreta que Fontana profundizó en lo más importante a destacar por encima de la forma, aunque sólo le haya interesado el aspecto espacial, casi espiritual del arte, en cuyo seno aún se intuye que, “la idea, –su idea–, es más importante”, –como lo refirió– él mismo.

Propiamente Fontana sobresalió por su proceso creativo que reivindicó el gesto en la materia, en una praxis reflexiva en torno al objeto de su estudio: la idea de permanencia de la forma visual en el espacio físico; cuya reflexión se extiende de la pintura y escultura en gran formato, a la experimentación con el libro de artista, que equivaldría a una concepción plástica mínima llevada al formato alternativo,

como una consecuencia de la ampliación de ideas renovadoras en el arte y en el lenguaje visual. Fontana demostraba su adaptación a estos pensamientos en *Concetto spaziale*, (1966) (fig. 21). Conocido también como Libro de oro, este ejemplar fue impreso por Ediciones del Cavallino, en colaboración con el impresor Sergio Tosi, en cartón y papel, de 15 x 11 cm., cerrado, con una extensión de 218 cm., desplegado, con un tiraje de 200 ejemplares firmados.

Este ejemplar particularmente llama la atención por su nexo con lo conceptual y por el desarrollo de ideas surgidas del espacialismo respecto a la forma del libro y su disposición expositiva. Con claridad podría comprenderse como una pieza escultórica, hecha para contemplarse *in situ*, de acuerdo al movimiento del espectador, pues el texto (el espacio, y la incidencia de la luz sobre la materia), son objeto de reflexión por parte del artista, y equivalen a lo que Gillo Dorfles reflexionaba en torno a su obra, refiriéndolo como una “plástica metálica”, entre otros calificativos, aunque lo puntual sea lo siguiente:

Fontana se dio cuenta de la necesidad de comprobar la insuficiencia del «cuadro de caballete» y de la trillada distinción entre cuadro y estatua, y quiso afirmar la importancia de un arte capaz de proyectarse más allá de los límites de la tela o de la arcilla para alcanzar dimensiones más vastas e inexploradas [...]. (1965: 91-94)

La acción de Fontana, fue más allá de una simple enunciación verbal o visual. La capacidad de su lenguaje, o mejor dicho, la capacidad con la que dio giros a su lenguaje, constata que “el agujero del cual deriva el corte es la tautología del espacio y lleva inmediatamente a las preocupaciones arquitectónicas de Fontana, pero también y sobre todo a la certeza absoluta de que el espacio es una cosa mental” (Joppolo, ctd. por Nori, párr. 5).

Añadimos que, lo mental, o lo concebido como obra, incluso apreciándose en lo material (lo metálico) circunscriben a la obra en lo poético; una poética de la fragmentación suscitada por la presentación del libro en forma de acordeón, que a la vez genera la linealidad interrumpida por una lectura que va más allá de su límite.

Y, ese más allá sugerido, inquietante en su conformación plástica, resalta también en el libro de artista, donde lo metálico recrea el texto visual como experiencia irrepetible de acuerdo al sitio del observador. La experiencia provocada por el centelleo de la luz que irrumpe los espacios producidos por el troquelado (*buchi*), conforman lo que a nuestro juicio representa una línea narrativa abstracta, en el más claro ejemplo de una práctica que dista de ser conformista, y que es coherente con la línea artística que lo distingue.

Por último, cabe señalar otra consideración, que con anterioridad ha mencionado Maura Picciau (ctd. por Haro González, 2013c: 122), respecto al vínculo artístico entre Fontana y Munari, y la incidencia de Munari en la propuesta de libro de artista de Fontana. No es gratuito el vínculo, pues ambos compartieron de los preceptos vanguardistas de su tiempo, concretamente lo acontecido en Italia en la primera mitad del siglo XX.

1.6 Ligya Pape. El libro de la creación

En el campo de la creación plástica que distingue a Latinoamérica, la obra de Lygia Pape (Nova Friburgo, 1927 - Río de Janeiro, 2004) es fructífera en experimentaciones, en el contexto de una vanguardia asumida primeramente como consecuencia de la influencia europea, y después como un aporte a las prácticas artísticas desarrolladas en su contexto. Sin embargo, la obra, especialmente relacionada con los movimientos del arte concreta que, en Brasil fue apreciado como un lenguaje llevado a la plástica y la poesía, derivó acciones en las que se reflexionaba sobre el público y la obra, en especial con el propósito de sacar al espectador de su papel pasivo.

Latinoamérica es representada por Pape, quien a su vez representa la innovación en la vanguardia brasileña, mientras que en Europa se vivía el auge del arte moderno, posterior al abstraccionismo, cubismo y surrealismo. Pape fue pionera del movimiento Constructivo Nacional, y Movimiento Neoconcreto (1954), formó parte del grupo Frente en Río de Janeiro, junto a Lygia Clark, Hélio Oiticica y

Edgardo Antonio Vigo. Este grupo generó el neoconcretismo, la principal carta de presentación de Brasil, y fue la sucesión de la vanguardia europea, que se extendió en buena parte de Latinoamérica en áreas como la plástica, la poesía, la danza y el cine experimental.

Pape bebió primero del concretismo, y luego trasladó la esencia del movimiento en sus acciones artísticas, que buscaron desacralizar el arte y ponerlo al nivel del público. Esto ocurrió en varios de sus performance, pero también puede apreciarse en su reflexión sobre el libro, donde traslada una dimensión poética que corresponde a la idea de intimidad en el libro, para compartirlo con un público, que representaba lo *otro*, lo *periférico* en una realidad latinoamericana de contrastes. Es así que en sus acciones incorporó al público suburbano de las favelas, y con ello dio pautas a una interrelación obra-espectador, que antes no había.

Pape cultivó ideas acerca de esta interacción con una importancia radical que condicionó la razón de ser de su obra, permitiendo que fueran tocadas, manipuladas y experimentadas, como sucede con *Livro da Criação*, (1959) (fig. 22), un libro de artista, que podemos tomar como aportación directa de su reflexión por lo objetual, de ahí el vínculo que se le da insistentemente con la forma del Libro-Objeto. Sin embargo está más presente la conexión con la idea del libro como una metáfora para agilizar discursos y hacerlos públicos desde la plasticidad de los materiales, o desde la flexibilidad de las estrategias utilizadas a favor del espectador. La forma propone un arte, que podría ser en referencia al libro, pero en términos espirituales y concretos.

Otro aspecto es su cercanía a la experiencia del color y la forma, lo podemos entender como una consecuencia de la experimentación visual y poética, resumida como “Lo que el espectador tiene en las manos [...] es una imantación de las nuevas posibilidades expresivas: porque las energía pueden fluir por los cuerpos adquirir temporalidades, recrearse” (Barisone, 2017: 112). Y es que la relación o la interrelación con un público convoca a un hecho real y práctico: el libro se ha desplazado de su zona íntima, estática, para llegar al espacio real y al individuo real, en otras palabras: “Las experiencias poéticas de Pape se desprenden del soporte preanunciando la toma del espacio real” (113).

Pape está muy cerca de un arte público o colectivo, ya que implementó acciones performáticas, entre otras expresiones que se basaron en el cambio radical del soporte, integrando elementos básicos en una fusión concreta con el espacio. En este sentido, *Livro da Criação*, alude a la creación misma de los elementos de la vida: el espacio, el tiempo y sus componentes, resumiendo así una alegoría de lo espiritual como una preocupación constante llevada a lo práctico, donde condensa un diálogo íntimo con la manipulación del papel, en una suerte de desplegado a la manera de un *origami* en gran formato. La disposición de este libro matérico, y a la vez escultórico y frágil exige un buen espacio para que sea recorrido por el espectador. La exigencia no queda ahí, busca la incidencia en la obra por parte de alguien más.

La búsqueda emprendida por Pape, la llevó por los caminos del color y la forma con una fijación especial hacia el libro de artista, personalizando en él sus procesos geométricos, espaciales y cromáticos que la ligaron con lo espiritual. Su *Livro da Criação*, es quizá el ejemplo que más se le reconoce cuando se habla del trabajo del libro en el concepto de obra expositiva, única e irrepetible que busca del espectador su injerencia para dar sentido y resignificación al mensaje depositado en la obra de arte. Es esta condición que se aborda en este libro de la creación, señalado en la aplicación del color y la conformación óptico-visual.

Por fortuna tuvimos el privilegio de ver su libro de la creación en la exposición colectiva “Memorias del Subdesarrollo. El giro descolonial en el arte de América latina, 1960-1985”, presentada en marzo de 2018 en el Museo Jumex. En esta experiencia revisamos las similitudes con la obra de Munari, incluso con Fontana, pues sus piezas realizadas en papel o cartón lograban una interacción con el espacio, lo cual nos hizo pensar en la escultura, en lo espacial, en lo concreto, y en las interrelaciones entre estos tres artistas que comulgaron con la experiencia de un arte concreta, en sus distintos procedimientos compartidos entre Europa y Latinoamérica.

En esta propuesta cabe lo pictórico como técnica protagonista que hace sintonía con las formas geométricas recortadas. *Livro da Criação* es un poema visual, sin palabras y sin sonidos, depositado en la forma de un libro práctico que

produce eco en el espacio, y delimita su visualidad con el movimiento. Esta interacción es ya de antemano la conexión con el espectador.

1.7 Libro de artista a partir de Edward Ruscha y Dieter Roth

En el contexto de la década de los 60, siendo Norteamérica ya el centro del arte moderno, confluyeron las posibilidades de expansión de ideas estéticas y renovación en los lenguajes plásticos y literarios. Esta renovación fue producto también de la confluencia de artistas provenientes de Europa, principalmente. Sin las condiciones favorables para el arte, dominado por el arte moderno, no sería posible analizar lo que a partir de la segunda mitad del siglo XX se acepta como libro de artista al representar otra posibilidad de producción artística.

Una de las primeras investigadoras que propuso un estudio sobre el desarrollo del libro de artista fue Anne Moeglin-Delcroix que, en su tesis doctoral *Esthétique du livre d'artiste: 1960-1980* (1997), menciona como punto de partida la edición *Twentysix gasoline station* (1962) de Edward Ruscha (EE. UU. 1937); ejemplar que adopta en su confección la forma acordeón (fig. 23-24), con medidas por cada página de 18 x 14 cm., conformado por fotografías de 26 estaciones de gasolina, que equipara la rutina de viaje del autor, conectando la ciudad de Los Ángeles con Oklahoma City. Un recorrido habitual para el artista que refleja parte de su vida cotidiana. En este libro, el sentido de linealidad narrativa se contempla en la disposición horizontal de las imágenes fotográficas en blanco y negro que constituyen la idea de recorrido o viaje a través de un desplegado.

Resulta curioso que el primer trabajo considerado ya como un libro de artista esté solucionado con fotografía y sea resultado de una concepción íntima y personal, respecto a la transición del sujeto en un contexto determinado. En una entrevista, el artista señaló respecto a su proceso creativo que:

El concepto de libro me despertaba mucha curiosidad, era algo mágico para mí. Y empiezas a pensar en un libro vacío, que no tiene imágenes, ni letras,

ni nada. Entonces coges el libro, con sus hojas impolutas y vacías y, en cierta manera, filtras tus ideas a esas páginas en blanco y creas una historia, o una idea, y la desarrollas. Por esa razón, para mí, los libros son como crear arte. (Cué, entr. a Ruscha, párr. 26)

Lo anterior demuestra la fascinación que producía el concepto de vacío en el artista. Y esto es elocuente en gran parte de su trabajo, ya que con el uso de la imagen y estructura tipográfica, recrea una narrativa acerca del tiempo y el espacio. Ruscha señala en esa misma entrevista que, en sus trabajos posteriores a 1963, incorpora variaciones sobre un mismo tema (Cué, párr. 4), que demuestran que su temática estuvo rebasada por lo insistente del concepto.

Es posible tomar este modelo de libro de artista como el primero ya en una etapa de consolidación de una de las expresiones paradigmáticas de la segunda mitad del siglo XX en Estados Unidos, en un tiempo en que Ruscha se identificó con el movimiento pop, lo cual permite pensar que el libro de artista no tiene que ver con un movimiento en particular, sino con un concepto que debe ser transmitido por la factura técnica del mismo. No obstante, Johanna Drucker menciona que:

A mediados de siglo, los artistas comenzaron a hacer de los libros un aspecto principal de su actividad, sin vincular el contenido o la forma, reservada a una agenda ya establecida. Esta actitud hace que el trabajo de dos combatientes pioneros de la posguerra, Dieter Roth (alias Diter Rot) y Edward Ruscha establezcan sus libros como hitos en el desarrollo de los libros de artista como forma [...] Roth y Ruscha también sirven convenientemente para contrastar dos actitudes distintas hacia los libros de artista como una edición barata o múltiple democrático (71).

De Ruscha también se conocen otros libros de artista posteriores a 1963 con temáticas definidas como *Various Small Fires*, (1964), *Some Los Angeles Apartments*, (1965) (fig. 25), *Every Building On the sunset strip*, (1966) (fig. 26), *Thirtyfour Parking Lots in Los Angeles*, (1967), *Nine Swimming Pools*, (1968), *A few*

palm trees, (1971) (fig. 27), entre otros, pero con una misma intención narrativa, al proponer nuevamente la linealidad por medio del desplegado de la imagen fotográfica.

Algo que distingue a estos trabajos es precisamente la organización intencional de las imágenes fotográficas, empleando para cada proyecto series acordes al paisaje, la arquitectura u otro tópico hasta cierto punto intrascendente o anodino, pero siempre hacia una dirección concreta en cuanto a una disposición lineal, de modo que la imagen como unidad semántica es congruente con su todo. Hasta aquí lo formal se distingue en esta disposición, p.e., al abrir el desplegado de *Every Building On the sunset strip* (fig. 28), se obtienen numeraciones precisas de cada foto, y del lado inferior se dispone la secuencia invertida de otra serie similar de fotos. En ocho metros se sintetiza lo que podrían ser quizás kilómetros de recorrido.

A este artista se contrapone también acertadamente el trabajo de Dieter Roth (Alemania 1930-1998), artista multidisciplinario cultivado en las esferas del neodadaísmo, con una fuerte inclinación por los preceptos del grupo Fluxus. Formado como tipógrafo originalmente, trabajó en el diseño gráfico experimental que le permitió conocer de cerca la poesía concreta, ya con una gran actividad para ese entonces. Roth publicó primero una revista llamada *Spirale*, en 1953, en colaboración con Eugene Gomringer, llegando a realizar 9 números hasta 1964. Ya en este tiempo, y concretamente a partir de 1954, Roth empezó su camino en la edición de libros de artista, pues sus conocimientos le permitieron trabajar de cerca con el diseño gráfico, incidiendo en su inclinación por la autoedición. Roth es también considerado como precursor importante en la consolidación del libro de artista a nivel internacional a partir de la edición de *Dagblegt Bull-Daily-Bul*, no. 8, un objeto de edición de 4, 2 x 3, 35 cm., que se remonta a 1961 (fig. 29).

Para muchos especialistas y teóricos del libro de artista, *Twentysix station gasolina*, de Edward Ruscha, constituye el primer ejemplar de este tipo en Estados Unidos, debido a los alcances de su obra favorecida por una edición de tiraje más amplio: 400 ejemplares al inicio, 500 y 3.000 ejemplares posteriores a una favorable respuesta retribuida por el público a un nivel comercial (Gracia Ipiña, 2008: 31). Esto

da como punto de partida la práctica del libro de artista contemporáneo, y con ello al nacimiento del nuevo paradigma de este tipo de propuestas, que vería acelerarse a partir de este año.

Sin embargo, lo anterior convertido en debate, sigue en pie, pero también referente al considerar a Roth como el antecedente del libro de artista, ya que su ejemplar fue fechado un año antes que Ruscha diera a conocer su obra, donde se habla ya en estos términos de una democratización del arte (Rodríguez Núñez, 2008: 9), surgida de la idea de presentar en materiales rentables la visión panorámica de 26 estaciones de gasolina, en una edición confeccionada e impresa en offset. Al mostrar este tránsito del viaje por medio de fotografías impresas, se habla también de concebir una linealidad fiel a la que el autor recorre para dirigirse de una ciudad a otra.

Con respecto al tipo de libro de artista de Roth, éstos se forman con elementos híbridos, ya que utiliza diversidad de materiales efímeros que agrupa para criticar o satirizar circunstancias particulares en un tono irreverente. De esta manera se conecta con el espectador por medio de un planteamiento discursivo que incorpora lo satírico, tal es el caso de *Literaturwurst, Libro salchicha*, (1961-1974) (fig. 30-31) en el que los materiales surgidos del reciclaje del propio objeto del libro: páginas que tritura para otorgarles una nueva concepción material, respecto a su lectura, que ahora, en forma de embutido colgante, funciona como parodia del propio significado del libro como obra de arte en sí misma, a través de actos irrepetibles, similares a un performance, en que previamente realiza acciones para convertir la literatura que le molesta en objeto híbrido. Esto es un acierto en la referencia al libro de artista, considerando que se trata de reflexionar en torno a lo que produce este objeto a través del arte.

Ambos artistas resultan sorprendentes desde el punto de vista de la concepción de ideas materializadas en el libro de artista, incorporando gestos (imágenes) de la vida cotidiana, asociados a una crítica a su tiempo en pleno auge de la vanguardia norteamericana con el pop art y el minimalismo, específicamente en el contexto de dichos movimientos es que se acunaron estas propuestas.

Las particularidades de las propuestas de estos artistas, tienen que ver con la cultura, y la forma de construirla en su tiempo y espacio, marcado por el consumismo, los iconos populares y las estrategias del momento, en un contexto capitalista en los Estados Unidos de la segunda mitad del siglo XX. La preocupación que ambos artistas tienen en torno al libro, es fundamental con la fundación de editoriales dedicadas a publicar sus propios trabajos, con lo que se ataca la falta espacios o el difícil acceso a la estructura de las galerías. Ruscha funda la editorial National Excelsior (1963) y Roth funda con Rainer la editorial Forlag (1975). En ambas tuvieron como objetivo la edición alternativa en contraposición con los lineamientos y parámetros de la edición convencional (Drucker, 73-78).

Respecto a la consistencia híbrida en ambos artistas, vemos que se puede determinar a partir del contexto en que se forjan, es decir que, siendo partícipes de una postvanguardia, en que se desarrollaron el arte conceptual, el pop, el feminismo, el arte activista y el minimalismo, tuvieron que recibir sus influencias, haciendo “[...] una síntesis híbrida de uno o más de estos puntos de vista estéticos” (Drucker, 70). Destacamos por un lado, en Ruscha la imagen fotográfica con la idea de archivo, fusionados en el concepto de libro asequible, o barato en contraposición con la forma de lujo, de los primeros libros de artista europeos, subrayando lo barato vs *de luxe*. Por otro lado, en Roth, la fusión del diseño gráfico con la poesía concreta surgida de su relación con artistas del movimiento Fluxus como Eugen Gomringer.

Ambos artistas produjeron, en el ámbito de publicaciones conocidas como libros de artista, lo que podemos considerar hoy en día, como los referentes de lo híbrido. Lo señalamos con base en los estudios realizados por Drucker, quien puntualiza lo contrario a la versión oficial: “Roth es el primer artista en hacer de los libros el foco principal de su trabajo y en comprometerse con el libro como una obra de arte, no como una publicación o un vehículo para la literatura o la expresión visual, sino como forma en sí misma [...] (75). Contrario a los parámetros de otros críticos, Drucker menciona que: “Roth dejó en claro que en realidad estaban destinados a ser libros, no esculturas u obras de arte. Este último aspecto de su obra es significativo, ya que permite que el trabajo estructural se integre con el proceso de edición en la forma híbrida del libro de artista” (75)

Por otro lado, en relación a Ruscha: “[...] El trabajo de Ruscha era barato, estaba hecho para ser económico, para circular ampliamente, para estar disponible para una audiencia que no podría pagar el arte de una galería” (77). Con esto, la astucia de Roth es evidente, ya que, por decirlo de alguna manera, aprovechó la oferta, ya que “Las publicaciones se desarrollaron en una coordinación con museos o galerías, que aprovechó la oportunidad para crear una publicación electrónica que era un híbrido de libro y catálogo de artista” (78).

Para concluir esta parte, tomamos el año de 1963 como un hito del libro de artista internacional contemporáneo. En este año se determinó su consolidación, en el marco del momento crítico que lo generó, con la aceptación del uso de otros dispositivos que condicionaron los procesos de arte mediados por lo social, coincidentes en el desarrollo de las colectividades que poco a poco se habrían de acercar a la experiencia de las presiones ejercidas desde el poder.

2 CAPÍTULO DOS. LIBRO DE ARTISTA: LA CONSOLIDACIÓN DE UNA EXPRESIÓN ALTERNATIVA

A partir de la aceptación de las propuestas de libro de artista en los contextos culturales de la segunda mitad del siglo XX en Europa, y específicamente en los Estados Unidos, ubicamos el año de 1963 como el reconocimiento al trabajo de Edward Ruscha. Un reconocimiento acentuado por la crítica Anne Moeglin-Delcroix, quien ve en este dispositivo “El nuevo paradigma del libro de artista contemporáneo” (1997), aunque la primera edición sea de 1962. A raíz de esto, 1963 suele identificarse como el inicio de este tipo de producciones.

Este nuevo paradigma convierte al libro de artista en una sentencia clara, respecto al discurso convencional de la obra de arte expositiva, en comparación al recurso técnico que utiliza el artista en su expresión personal; valoración que se da a raíz del enfoque utilizado por Ruscha, y que, dado el uso de la fotografía ha sido interpretado también como “libro-archivo”: “[...] en clara oposición al «libro de artista» de tirada limitada” (Guasch, 2011: 119). Agregamos que, con la fotografía como técnica de registro, se ponderó lo mínimo y lo banal. Algo también inédito hasta ese entonces en los términos de una acción documental.

Clarificando tanto el contexto como las condiciones de trabajo, en lo que se ha llamado insistentemente como “la consolidación”, nos preguntamos: ¿Qué suceso histórico enmarcó al libro de artista para que se haya consolidado? y, ¿qué factor intervino en ello? Las respuestas evidentemente se amparan en la trascendencia de los cambios que acontecieron en los años que siguieron al estallido de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), acontecimiento clave que repercutió histórica y estéticamente en la escena del arte a nivel internacional, que se vio acentuada con la migración de artistas europeos a Norteamérica, que transportaron ideas, ya con la llegada de nuevas preocupaciones y direcciones que habían de tomarse, respecto a soportes e intenciones.

A este momento histórico marcado por la transición de movimientos estéticos que influyeron notoriamente a una generación de artistas, se suma el trabajo de Dieter Roth que activamente venía mostrando también un proceso similar; un proceso creativo relacionado a la confección de objetos trabajados a partir de la idea

del libro. Incluso se señala a éste como posible iniciador de propuestas novedosas enfáticamente reflexivas en el sentido de la temporalidad y el uso de materias relacionadas con el libro. No obstante será en Ruscha en quien recaiga el reconocimiento “oficial”, posiblemente por el carácter masivo en que se convirtió con el tiempo su propuesta.

El desarrollo que presentan ambos artistas, es tema de reflexión para algunos críticos que comprendieron el verdadero alcance que tiene el libro de artista relacionado con un público acostumbrado a observar la obra de arte (pintura, dibujo, gráfica, escultura, fotografía, entre otros) en los espacios expositivos tradicionales, bajo una perceptiva lineal totalmente conformada en una casi nula conexión táctil con el objeto artístico. Así que, este público se fue haciendo de espacios para la visualización de estas propuestas fundamentadas ya con una observación distinta a la forma curatorial de la exposición, fincada principalmente en expresiones provenientes de ediciones impresas. Ésta fue la posibilidad a la que se llegó entrando a la década de los 60, posibilidad flexible acorde a la época de expansión informativa. Con esto, la idea del *museo portátil* de Duchamp era llevada al hecho real en las manos del lector-espectador.

En este sentido, el libro de artista se fue nutriendo de un público nuevo y diverso, cautivo ya a una forma de expresión alternativa, donde no sólo hubo una producción lineal de libros de artista sino que también eran comunes en estos circuitos de exposiciones, ediciones como revistas, documentación gráfica y todo tipo de ediciones impresas seriadas, numeradas y de corto tiraje, pues muchos de estos materiales eran distribuidos durante las exposiciones, tal como aconteció con el movimiento Fluxus (Medina, 2014: 154).

Con todo esto, podemos decir que ya desde estos tiempos se habla de consolidación, donde la expresión será retomada y utilizada por distintos artistas que practican disciplinas diversas. Resulta interesante la línea que adquiere el libro de artista en sus versiones que acentúan la posibilidad visual ofrecida por Ruscha. De hecho, muchos artistas retomaron su disposición técnica del libro como una especie de “homenaje” al artista. Es así que la referencia se vuelve insistente en un

tipo de libros que interceden por un discurso narrativo a partir de la utilización de la imagen, concretamente fotográfica.

Salvador Haro González, en su investigación titulada *Treinta y un libros de artista. Una aproximación a la problemática y a los orígenes del libro de artista editado* (Museo del Grabado Español Contemporáneo Marbella, 2013), recoge aspectos interesantes en torno a la obra de Ruscha. De la investigación se han desprendido artículos en los que sostiene que, los “homenajes” lograron que el reconocimiento fuera evidente, abriéndose así el camino para la expresión del libro de artista a partir de los años 60, escapando así al sistema establecido de las galerías, marchantes, museos, etc. (que luego incorporaron a sus proyectos), a raíz de una especie de reconocimiento oficial (2013c: 135). Un dato interesante es que él mismo incorpora el “homenaje”, con la elocuente portada de su investigación.

Además sostiene que lo que hace diferente al libro de artista es su propio circuito de distribución y consumo, enfatizándose muy a menudo en exposiciones frente a un público no acostumbrado a este tipo de propuestas. Esto se confirma, precisamente con el circuito de retroalimentación con los públicos y con el mismo artista, más allá de las fronteras, vía el correo como factor óptimo en su expansión. Respecto al tiempo identificado como decisivo en el reconocimiento que hace la crítica al libro de artista; Haro González, puntualiza que: “[...] a partir del trabajo de Ruscha se consolida el paradigma de una nueva forma de entender el libro como obra de arte contemporáneo” (2013b: 11), luego señala:

A partir del trabajo de Ruscha y de otros pioneros como Dieter Roth, una legión de artistas se ha interesado por este género y se ha ido paulatinamente configurando como una forma esencial del arte de nuestros días. Como Johanna Drucker ha referido, probablemente se trata de «la forma de arte fundamental del siglo XX». (*ibíd.*)

Como se refiere aquí, Drucker es una de las primeras investigadoras en mencionar el trabajo de Ruscha como el inicio de una nueva etapa en el libro de artista contemporáneo, –diríamos, que posterior a las menciones por Anne Moeglin-

Delcroix–, etapa marcada ya por el reconocimiento internacional de un arte que mostraba anticipos desde fines del siglo XIX.

Esta consolidación representó una nueva etapa del libro de artista, que sirvió para dar forma a la expresión de una generación, que se moldeaba al cambio de paradigma dictado por la época, como consecuencia de las acciones emprendidas por artistas de diversas disciplinas. Igualmente es producto de una práctica y teorización venida en su mayoría por los propios artistas, pues cabe señalar que muchos de ellos, se iniciaron en prácticas de arte (especialmente en la producción de libros de artista) y posteriormente se inclinaron a la investigación.

Podemos comprenderlo también como fruto de las siguientes generaciones que siguieron el camino de la exploración experimentando con todo tipo de materiales subordinados a nuevas concepciones, hasta conseguir que sus nuevos soportes adquirieran novedad, no sólo por la particularidad de la confección, sino por los atributos conceptuales en ellos. Haro González rescata y da mérito al trabajo de Roth en el ensayo “El paradigma del libro de artista. El caso de Dieter Roth” (2015: 156-83). En sus “Conclusiones”, finaliza con una sentencia clara, respecto a lo injusto que ha sido el reconocer sólo la obra de Ruscha. En sus términos:

Asignar la invención del género a la construcción del paradigma a una sola obra y a un solo autor es por la tanto arriesgado e imprudente y es, además como se ha demostrado, una inexactitud tomar “Twentysix Gasoline Station” de Edward Ruscha como única referencia o al menos como referencia primordial. Situar a Dieter Roth en un lugar preminente en el nacimiento del libro de artista contemporáneo es no solo una cuestión de justicia, sino una precisión científica que es necesario establecer para acabar con una verdad a medias que se ha convertido en verdad única y aceptada por gran parte de la comunidad de estudiosos del libro de artista. (175-76)

Es evidente que la asignación es producto del éxito a gran escala que produjo en su momento el trabajo de Ruscha, debido en gran parte a un apogeo del concepto en un momento histórico crucial. No obstante, la presencia de Roth en

circuitos también aceptables de la comunidad artística es digno de reconocer. Contrariamente de lo que puede entenderse como debate, el trabajo de ambos trasciende en sus contextos culturales.

2.1 Por una definición del concepto

Lo que viene a esta etapa de “consolidación”, es un afán por definir, que sigue latente hoy en día, a pesar de presentar una dificultad, debido a la forma en que se manifiesta conceptualmente nuestro objeto de estudio, siendo el artista, quien determina su proceso, incentivado por sus gustos que demarcan intereses y expresiones particulares en relación al uso de técnicas, las mismas con la que intenta dar solución a sus proyectos, o en las que esté inscrito como disciplina de trabajo, tomando en cuenta que en algunos casos la transdisciplina marca al artista del siglo XX, donde éste se descubre que no sólo puede dominar una técnica: pintura o gráfica, sino que se favorece de un campo de trabajo más amplio, ya que para el artista de la segunda mitad del siglo XX, el modelo de ser y actuar, y estar en el centro de expresiones particulares fueron correspondidos de manera libre y sin restricciones de índole conservador a las disciplinas tradicionales.

Los estudios de transdisciplina relacionados al arte contemporáneo son amplios. Suscitan una línea de investigación interesante, pues muchos conceptos transitan libremente por este carril, un ejemplo de esto son los libros de artista, que por sus particularidades de hibridación de lenguajes: plásticos, visuales, literarios, escénicos, performativos, entre muchos más, resultan a menudo contrapuestos con estas teorías, como productos, donde es difícil observar los límites de cada uno de ellos. Por este motivo, tratamos aquí este tema, a sabiendas que este espacio resultará insuficiente y que no podrá resolver. En este sentido, recomendamos ver el esquema planteado por la doctora Bibiana Crespo Martín. En este esquema se precisa que en la transdisciplina los caminos cruzados entre disciplinas son confusos porque se mezclan para fines del mensaje artístico. En sus propias palabras: “Una historia narrada entre disciplinas. Los límites conceptuales de las

disciplinas se difuminan y son difusos” (2018), y agrega: “El arte de nuestro tiempo a menudo se materializa en una praxis artística caracterizada por el mestizaje y la hibridación de numerosas disciplinas y medios” (*ibíd.*).

En cuanto al afán por definir, vemos que se torna insistente, que ha dado una búsqueda ambiciosa. La insistencia por parte de artistas, investigadores, teóricos del arte, con respecto a los empeños por definir, puede apreciarse como un gran proyecto, pues desde aquí y hasta la creación, éste se recrea en significaciones, y se sigue abriendo a nuevas transformaciones. Particularmente encontramos que, el libro de artista no es un libro de arte o un libro sobre arte, ni explícitamente un objeto estético tal cual, o un objeto libro que se abra, o se cierre, imitando la forma precisa del libro. La definición por sí sola parece escurrirse en aproximaciones, dejando de lado la labor práctica como la más cercana y fiel a lo que es desde esta esfera. En síntesis, apreciamos que lo práctico es lo que define su campo de acción.

En este orden de ideas, hemos notado que son tantos los investigadores que se han acercado a definir y sentar las bases de una expresión particular que da giros constantes en cuanto a la aplicación del sentido semiótico del objeto. Si nos detenemos a analizar cada uno de estos planteamientos o definiciones, veríamos que la mayoría subraya la condición de autoría asumida por alguien (artista) para confeccionar un objeto provisto de un discurso que remite a la forma del libro, o que lo enuncia en su forma a partir de diversos enfoques.

De los estudios realizados al día de hoy, destaca un conjunto de investigaciones que han moldeado el pensamiento, y siguen arrojando luz al acentuado debate relacionado a las preguntas insistentes: ¿Qué es un libro de artista? y, ¿cómo debe ser? Sobresalen, en el contexto de estudios internacionales y nacionales, el trabajo de varios autores a quienes habrá de tener como pioneros, particularmente en México, en que se empiezan a sentar algunas bases. Muchos de estos investigadores se orientan a su creación y difusión.

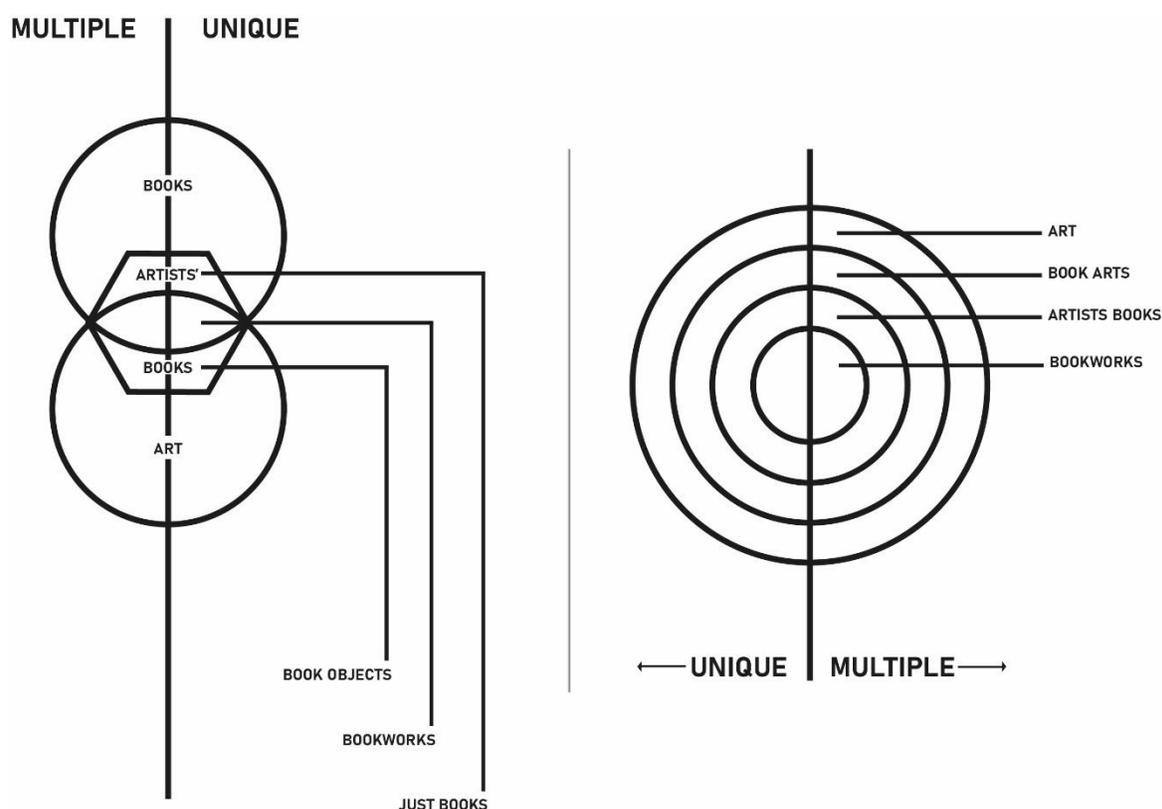
Veremos, cómo a partir de buscar soluciones, los artistas, asumiendo ya un papel de teóricos, empezaron por definir sus propios trabajos bajo el marco de su creación. Hemos visto que el objetivo por definir un concepto se ha tornado como un propósito sumamente complejo que rebasa los límites de considerables análisis.

Sin llegar a demorarnos en esto, proponemos aquí la revisión de los intentos, partiendo de un conjunto de premisas en las que se aborda el objetivo por dar definición a lo que, hasta ahora se rehusa a tenerla.

Para fines académicos nos permitimos mostrar aquí esta relación, la cual se nutre de posturas críticas surgidas de un campo de acción que se desplaza en los albores del siglo XXI, dado el ferviente impulso que ha alcanzado en los últimos años. Estos investigadores (mencionados con título y año de su trabajo más notable), destacan por los estudios hasta ahora recabados, y ofrecen las pistas adecuadas a quienes nos interesamos por descubrirlas: Germano Celant (*Book as Artwork 1960/1972*, 1972), Clive Phillpot (“Books, Book Objects, Bookworks, Artist’s books”, 1982), Anne Moeglin-Delcroix (*Esthétique du Livre d’artiste 1960-1980*, 1985), Riva Castleman (*A century of Artist’s Books*, 1994), Johanna Drucker (*The century of Artists’ books*, 1995), Bibiana Crespo Martín (“El libro-arte. Concepto y proceso de una creación contemporánea”, 1999), Isabelle Jameson (“Histoire du livre d’artiste”, 2005), Salvador Haro González (*Treinta y un libros de artista. Una aproximación a la problemática y a los orígenes del libro de artista editado*, 2013), y en el contexto nacional: Sara Lilian Aroeste Meshoulam (“Libro de artista, espacio alternativo, un repaso de evidencia mexicana”, 2010), Luz del Carmen Vilchis Esquivel (*Libro de Artista. Teoría y praxis desde la experiencia de “El Archivero”*, 2016), principalmente, con la observación que, al tiempo de esta investigación, siguen surgiendo nuevos académicos interesados en el tema, lo cual permite vislumbrar un momento crítico relevante para un tema complejo y en transformación, especialmente en lo que se refiere a México.

Particularmente en la investigación realizada por la Doctora Bibiana Crespo Martín, refiere que una de las primeras definiciones es la que establece Clive Phillpot en 1982, ayudado de un diagrama que para los estudios sobre libros de artista resulta imprescindible. Dicho diagrama demuestra gráficamente la trasposición de los conceptos Libro y Arte, generando un tercer concepto, el de Libro de Artista. Esta intersección aparentemente simple planteada de “Libro” y “Arte”, originan el término “Libro de Artista”, y los conceptos: Obra libro y Libro-objeto Múltiple y Único (1999: 31-34). Esta disposición se aprecia como consecuencia de

una especie de hibridación. Posteriormente complementa este diagrama con otro que refiere lo único/múltiple, así como las nominaciones en términos de expansión conceptual del libro. Queda como recomendación para el lector, la revisión de toda la serie de diagramas, algunos transformados en ilustraciones con formas cómicas como las que usa en “Fruit salad” (que no mostraremos). En este diagrama representa los mismos campos de complementación: “Arte” y “Libro”, “Libro objeto”, “Libro arte”, “Libro literario”, que generan “Libros de artista”. Para fines de esta investigación utilizamos dos cuadros (v. Cuadro 2: a, b).



Cuadro 2 (a, b). “Books, Bookworks, Book Objects, Artists’ Books”. Fuente: Clive Phillpot

A.- Diagrama que muestra los círculos superpuestos de “Books, Book Objects, Bookworks, Artists’ Books”, *Artforum*, vol. 20, no. 9, mayo de 1982, p. 77

B.- Diagrama que muestra la disposición central de las librerías dentro de los espacios del arte, las artes del libro y los libros de artista, con referencia a lo único y múltiple, Clive Phillpot, “Veintiséis estaciones de gasolina que sacudieron al mundo: el auge de folletos como arte”, *Art Libraries Journal*, vol. 18, no. 1, 1993, p. 5

Regresando con la investigación de Crespo Martín, resulta interesante que, para llegar a definir, se apoye de Phillpot. Comparemos las dos definiciones:

El término libros de artista parece aplicarse cada vez más confusamente a cualquier cosa en el contexto del arte que parece un libro... Una de las primeras veces... que se usó el término Libro de artista... se refería a 'libros hechos por artistas' Yo... quiero extender esta definición de Libros de Artista a aquellos libros hechos o concebidos por artistas. (Phillpot, ctd. en Crespo Martín, 1999: 32)

En la definición de Crespo Marín destacan las cualidades sumadas a las disposiciones formales en el proceso creativo del libro de artista. La influencia de Phillpot, se aprecia en las tres primeras líneas:

El término Libro de Artista parece ser aplicado cada vez más frecuentemente, confundiéndolo con cualquier cosa en el contexto artístico que se parece a un libro, o que está realizado sobre un soporte libro, o cuya proximidad al libro es evidente. Pero la confusión conceptual que se desprende de esta generalización puede esclarecerse si se considera Libro de Artista a un enmarañado catálogo de objetos y piezas que adoptan la forma o que tiene parecido con lo que conocemos por un libro. Estas piezas pueden ser únicas, numerada en serie o ediciones limitadas. Pueden adoptar diversos formatos, ya sea el del libro tipo códex, el de acordeón, de caja con hojas sueltas, el de rollo a la manera de pergamino, el de carpeta,... bien sobre papel, tela, plástico o cualquier otro material; pueden servirse del lenguaje o ser exclusivamente visuales; pueden tener un carácter documental, tener un hilo narrativo o, sencillamente, agrupar pensamientos o propuestas de acción de un artista. (46. subrayado añadido)

Es notorio que Crespo Martín incorpora ya una gama de aspectos que cubre el libro de artista, una gama de cualidades que tienen que ver con el aspecto físico

del concepto, lo cual resulta convincente y, por lo tanto sea un avance en ese intento por definir. Sin embargo, para una crítica más soez o conservadora, podría suscitar cuestionamientos, p. ej., al presentar como libro de artista, la forma acordeón, o la forma carpeta, que son de antemano, eso y no libros, en relación al objeto original del libro. Esto confunde a muchos, que creen que el libro de artista debe remitir a la forma convencional del libro, y no es así, ya que por el simple hecho de procesar el concepto hacia lo artístico, puede estar apoyado de una deconstrucción.

De tal manera que por cada definición, se afianza un propósito sólido, que busca dar conceptualización al libro de artista y que, contribuye poco a poco a dar realce al término. Veamos ahora la siguiente:

[...] El libro es, tanto históricamente como por su propia naturaleza, un medio concebido para dispensar prioridad al mensaje. Esa es una de las razones fundamentales que avalan su aparición en el mundo del arte en la década de los 60: El rechazo al formalismo artístico (en aquel momento dominante en la práctica creativa y crítica) a favor de un arte cuyo fin era significar (para modificar hábitos de pensamiento) o intervenir en el mundo y en la vida real (para transformarlo). En resumen, el libro, por su verdadera naturaleza, me parece ser el medio idealista (visible) por excelencia. El soporte material no tiene que ser tenido en cuenta, excepto en la medida en que contribuye al contenido. (Moeglin-Delcroix, 1997)

En esta definición se incluye al mensaje como la prioridad principal. Éste a su vez se decanta por la experiencia, pues según esto, el libro de artista no da preferencia a la difusión de un conocimiento específico, sino a esa búsqueda de un cierto placer ejercido en los sentidos. Se aboga además, a proponer, o mejor dicho, a mediar entre soporte y contenido, como elementos complementarios en relación al mensaje. Es así para Moeglin-Delcroix, que definió pocos años antes que Crespo Martín lo hiciera, esto implica un avance, y le da mérito como una de las primeras en teorizar sobre el tema.

Situándonos en nuestro contexto, vemos que para la investigadora mexicana Luz del Carmen Vilchis Esquivel, el libro de artista es:

Un objeto en el cual, partiendo de la categoría universal del libro, se transgrede el contenido para dar paso al texto plástico, aquel en el que la visualidad añade a letras y palabras, imágenes, objetos, texturas y modalidades de materialización que propician alternativas a la lectura convencional. (2009: 92)

Como menciona Vilchis Esquivel, el libro de artista ofrece una posibilidad tanto de lectura como de conceptualización, con éste se puede entender un concepto general abordado ya sea por un artista en calidad de autor, sin separar el contenido del continente, pues a partir de la forma es que podemos llegar a la idea central que propone la materialidad física en la que está presentado (93).

Aun así, la noción del libro de artista se sigue buscando, pues nuevas expresiones se ven venir en la producción reciente, lo cual quiere decir que un arte también se genera a partir de una evolución que determina siempre nuevas posibilidades. Haro González no ve productivo definir, sino proponer su forma de trabajo, sólo así se resuelve este problema con la idea precisa del autor como principal protagonista del libro de artista. Aquí su planteamiento:

Quizás fuese más razonable proponer una serie de principios básicos que caractericen la producción de libros de artista pues sin duda existen una serie de parámetros que pueden ilustrar y caracterizar a este género artístico. En primer lugar, la cuestión de la autoría es esencial. Existe un autor o autores que trabajan autónomamente o en conjunción con técnicos, para crear una obra de arte. La segunda cuestión que podríamos plantear es la de la intencionalidad. El artista aborda la realización de un libro con una intención no literaria, ni divulgativa, ni informativa... sino artística. La finalidad perseguida es la creación de una obra de arte que inevitablemente está circunscrita a un contexto artístico, que la reconoce como tal y la valida. El

tercer parámetro a tomar en cuenta reside en la identidad que se genera entre forma y contenido, la forma del libro es el elemento en el que el artista se basa, acatando o subvirtiendo sus características, para crear una obra artística. De esta simbiosis surge un trabajo que es simultáneamente obra de arte y libro, sin que ninguno de estos dos atributos pueda existir de manera independiente, sino que ambos son la misma cosa. Otra cuestión indispensable es la multiplicidad que comporta el hecho de la edición (cuando no se trata de obra únicas), sean ediciones de lujo de *livres d'artiste* o ediciones baratas en *offset*. (2015: 159-60. subrayado añadido)

Sin restar importancia a los intentos por definir, nos inclinamos por esta última posibilidad, considerando que lo más sensato en cuanto a la dicotomía: arte y literatura, es conveniente al pensar que los libros de artista muestran una fenomenología que desde su origen ostenta una problemática, que tiene que ver con nociones creativas, producto del lenguaje, de la comunicación más que de una disertación entre arte y literatura. Serviría lo anterior para clasificar y diagnosticar a la cada vez más presente producción de artistas visuales, pero también de artistas provenientes de muchos núcleos de la creación en su más amplio sentido, y por otro lado, la línea experimental para sectores de “artistas” avezados en el lenguaje y la comunicación, incluso en el sector social, educativo o didáctico.

Algunas de las consideraciones anteriores ya fueron tomadas en cuenta por Ulises Carrión, que sin llegar a definir categóricamente, sí refiere la particularidad que debe hacerlo en su campo de acción, la autoría. Carrión decía: “En un libro de artista una sola persona está encargada de la producción: por el contenido, por la forma, por todo” (Carrión, ctd. por Ellion. 2003: 15). Esta particularidad agrega el propósito firme que tiene que ver principalmente con la producción.

Esta idea, ya entendida por críticos como Walter Benjamin, apuntan a considerar que para producir se debe iniciar con algo, como práctica que anticipe la labor total del productor. Benjamin puntualiza que: “La persona que lee está lista en todo momento para volverse una persona que escribe, es decir, que describe o que prescribe. Su calidad de experto –aunque no lo sea en una especialidad sino

solamente en el puesto que ocupa— le abre el acceso a la calidad de autor” (2004: 30-31). Un artista, que condiciona los medios para producir, de antemano se sirve de la autonomía, o transgrede al sistema que, visto como una interferencia, limita la capacidad creativa. La publicación del artista, o mejor dicho la autopublicación, materializada en el objeto libro de artista, resume tales consideraciones.

Regresando con Carrión, aunque en la corta definición a la que llega, sí se refiera al libro de artista, en otras menciones utiliza el término *Bookworks* (obra-libro o trabajo del libro), un término de mayor alcance, pues en su amplio espectro entran todas aquellos propósitos artísticos que se refieran al libro, ya sea desde un enfoque hacia lo físico o a sus múltiples significados en cuanto a las posibilidades del contenido. Aunque éste sea motivo de una personalización por parte del ejecutante de la obra, en este caso por Carrión.

No nos detendremos en este asunto complejo, nos inclinamos a considerar que, tras la evolución de una expresión artística viene la manifestación propia del autor, y en esta línea de pensamiento: autor-autoría es cómo se decantan las particularidades del libro de artista, que a su vez nos abren la pauta de los lenguajes, pues como dijo Carrión al aclarar el concepto *Bookworks*, se adapta a la manifestación de la cultura y el lenguaje de su tiempo (*cfr.* 2012: 49).

Lo que encontramos complejo en la construcción semántica “libro de artista”, es precisamente el término “artista”. Esto deriva la polémica y las confusiones. Por otro lado, en la raíz conceptual de la que se desprende Libro-arte, la palabra “arte” también dificulta su comprensión, debido a una reacción en la que el prejuicio puede determinar confusiones. Por esta razón, artista-arte, son dos de los complejos meollos del asunto que no permiten ver la transparencia de la propuesta, ya que estas actividades o “habilidades”, más que las propias palabras se prestan a malentendidos, descartándose comúnmente el trabajo literario, o sólo concediendo mérito artístico al trabajo del artista visual o plástico. Como si un escritor no fuera también un artista. He aquí la traba que repercute en lo que consideramos es una designación auténtica, que obedece a su fiel principio artístico.

Particularizando en las definiciones, encontramos que un panorama vasto integra lo diverso de las expresiones artísticas de manera muy general cuando

hablamos de libro de artista, y aquí no nos inclinamos sólo a identificar nuestro contexto cultural, que se ha nutrido de la experiencia venida de lo internacional. Caben aquí, en México las influencias más notorias en cuanto al arte contemporáneo, donde insertamos al libro de artista como un medio similar al discurso que ofrecen las exposiciones de arte, cubriendo una necesidad de llegar a un sector del público más amplio.

En el panorama que acontece en Latinoamérica, y especialmente en México, respecto a sus producciones artísticas, concretamente de libro de artista, señalamos particularidades de la tipología en relación a otros países, ya que “ésta difiere especialmente de un país y de una lengua a otra” (Jameson, 4), pues aquí se viven condiciones diferentes del resto del mundo, condiciones que pueden ser favorables o desfavorables pero que permiten trabajar con las visiones propias de una cultura identificada con mitos, tradiciones y un bagaje valioso que finca sus raíces en el pasado,

Considerando loable todos los intentos por llegar a definiciones, nos inclinamos por una línea de pensamiento más *ad hoc* con Haro González, en general y particularmente para cubrir con un contexto nacional, con Carrión quien establece una concepción distinta al considerar propuestas orientadas al conocimiento del lenguaje y la cultura, haciéndose valer de estructuras (2012: 53). Estas estructuras tienen su razón de ser en la concepción de un todo, que no precisamente refiere al libro, sino al lenguaje en su máxima capacidad.

En el trabajo del libro, se advierte la presencia humana que lo condiciona y que tiene que ver finalmente con una labor alrededor del objeto. En el libro tradicional se verifica la triada: editor, escritor, artista (Crespo Martín, 2019: 61), y en el libro de artista sólo se identifica la personalidad propia del autor, en cuya autoría recae la gran responsabilidad de dar forma a ese objeto llamado libro, aunque ese objeto se someta también a las visiones particulares de un editor o diseñador, o incluso recayendo estas responsabilidades en la figura de un solo autor-artista.

Con el propósito de ir precisando una definición “concluyente”, proponemos que el libro de artista sea una práctica que pretenda ser plural, dada su naturaleza

híbrida que integra y aproxima, permitiendo el contacto directo con el artista, con sus preocupaciones, a través del objeto creado, editado, expuesto o presentado en cualquiera de las asignaciones encomendadas, debido a que las ramificaciones son extensas bajo la premisa de la forma-libro, que mantiene un concepto como eje rector para la comprensión de los argumentos artísticos vertidos en el libro como contenido. Aun así, debemos señalar que en ningún momento se pretende aclarar algo que no debe, pues el libro de artista es eso y más.

2.2 El libro de artista. Concepto y desarrollo

Lo que está implícito en el libro de artista, tiene que ver con su conformación y materialización a través de lo único y múltiple, que determinan su circuito. Esta forma de libro, pero desde su producción: lo único / múltiple, en términos prácticos, sintetizan la posibilidad que ejerce la obra como objeto expositivo o coleccionable, ya sea, en su acepción de único o bajo los parámetros de la multireproducción, que compete al libro de artista editado, apoyado en un tiraje, ya sea limitado o amplio (numerado y/o seriado, firmado o no).

Éstas son las posibilidades. En la primera, se trata de un prototipo único, posibilitando más el trabajo de la plástica: pintura, dibujo, collage, montaje; en el segundo tipo, aquellos que están condicionados al desarrollo de las técnicas del grabado que permiten multiplicar ejemplares por medio de la reproducción; entran aquí también los que se reproducen utilizando otros medios fotomecánicos, para hacer posible una circulación masiva de fotografías, textos o gráficos.

Analizamos estas dos opciones en el sentido de la unicidad y multiplicidad del libro de artista, aplicados en los criterios de Clive Phillpot y Johanna Drucker. La unicidad como obra única y la multiplicidad como el tiraje, así como el tan mencionado múltiple democrático. Sólo cabe la observación que, en algunos casos el tiraje alcanza a un gran sector cuando la técnica de reproducción supera lo tradicional, considerándose cada uno como un auténtico u original. Algo similar pasa en el grabado tradicional. Pese a ello, queda demostrado que tampoco los

parámetros son definitivos. Quedan los ejemplos de libros de artista de más de mil ejemplares.

Considerando lo anterior como una característica que remite a una controversia relacionada a la duda sobre edición en el libro de artista. Ésta tiene que ver con la pregunta ¿Hasta cuántos ejemplares puede sostener una edición para ser considerado libro de artista? La respuesta, con los casos Ruscha y Roth, sugiere que se puede validar todo; que no existe una regulación estricta acerca del tiraje. Los ejemplos de libros de artista de ambos creadores, así lo demuestran. Sin embargo, para los parámetros que determinó Clive Phillpot, como director de 1977 a 1994, al frente de la Colección de la biblioteca del MoMA, el criterio fue 100 copias o más. Este criterio fue aplicado primero por Printed Matter, la librería, galería y archivo, con sede en Nueva York, fundada en 1976 por Lucy Lippard y Sol Lewit, entre otros artistas, de ahí, el criterio lo adoptaría Phillpot, ya que los libros de artista con un tiraje de estas dimensiones, hacen que sean los elegidos por encima de los únicos (McNelis, entr. a Phillpot, párr. 34).

Las modalidades pieza única y tiraje limitado, se originan primeramente del objeto libro que, al ser pieza de culto, es porque la unicidad interfiere en ello, le da un carácter de objeto único en su tipo. Por lo tanto, a nivel histórico y estético, los libros de artista fundan su razón en la medida que sirven para cubrir espacios: expositivos o íntimos. En éstos se generan formas de contemplación determinadas para la adquisición de significados.

La pieza única de museo propicia univocidad, experiencia un tanto cercana a la manifestación pictórica dominante en el discurso del arte moderno, desde la noción del culto a la personalidad fomentada por el Renacimiento hasta las vanguardias posteriores al siglo XIX. Básicamente, lo que disfrutamos como objetos únicos y auténticos como expresión que viene directa del artista, sin ningún intermediario, o intervención mecánica. Contrario a lo primero, dado el camino que tomó el arte con la invención de la imprenta, planchas litográficas, *offset*, etc., la imagen se reproduce sin cesar en todo tipo de productos. Es importante señalarlo, ya que al unísono de la plástica, el libro de artista también puede poseer un carácter

múltiple bajo la producción del aparato que lo vuelve, ya sea comercial, vendible, y de gran alcance.

La gráfica se ha identificado con este quehacer, a través de “lo múltiple democrático”, que es un concepto que surge a raíz de la reproductividad masiva de obras libros a bajo costo, justo para poder llegar a un público amplio. Con esto, “Se inaugura así el concepto del múltiple democrático, un concepto que hunde sus raíces en Duchamp y Man Ray”, según Haro González (2013d: 66). Y agrega que, “La multiplicidad no solo no resta valor a la obra, sino que le otorga su sentido. Estas obras fueron concebidas para llegar a un público más amplio que la sacrosanta obra única” (2015: 160). La pieza única relacionada al museo, con todo y su valor expositivo se queda sólo en el momento único de la contemplación.

Agregaríamos que este sentido es el derecho ejercido en el espectador frente al objeto, pues igualmente el libro de artista, tanto único como de edición, no escapan al consumo convencional del público espectador a partir de la vista en el sitio específico de su exposición, de tal suerte que la pieza única (que, se inclina por la colección particular) solo queda bajo cuidado, resguardo y consumo del propio autor, a menos que estén amparadas en sitios de resguardo como las colecciones privadas o institucionales de galerías o museos.

La idea que nos permitimos dilucidar es la del valor que adquiere la obra en los términos del libro de artista, cuando es comprado por quien tiene la disposición de hacerlo. Ya sea en su carácter de único o editado, el libro de artista, pasa a ser propiedad de quien ve en él un objeto coleccionable, algo parecido al fetichismo ejercido con ciertos objetos que tienen la posibilidad de formar parte de la condición humana como cualquier objeto. Esta actitud que tiene por antecedente a la pintura, da al libro de artista, un “aura” aún más acentuado, que el que da a las obras de ediciones limitadas o no. Pero ¿a qué llamamos edición limitada?

La pregunta es atractiva en la medida en que los libros de artista que se aprecien por una manufactura aún artesanal, no tienen posibilidad de ser reproducidas de manera masiva, aun así existe el caso de Ruscha que año con año reproducía su *Twentysix gasoline station*, cada que tenía oportunidad elevando la cifra gradualmente, hasta llegar a los 3000 ejemplares. Con el tiempo, y ya para el

patrimonio de la historia del arte, cada uno de estos ejemplares actualmente alcanza cifras altas, pues son vistos ya como referentes del libro de artista contemporáneo. ¿Qué pasa actualmente en la edición de libros de artista? Como hemos visto, algunos artistas tienen posibilidad de hacer proyectos de grandes alcances a partir de la noción de obra reproducible, y esto no va en contra de la originalidad, ya que, sin importar el tiraje, cada una de las obras la ostenta, de tal suerte que no pierde el tan referido aura mencionado por Walter Benjamin en 1935.

La premisa de este concepto se sustentaba por el uso múltiple de la imagen en la era de la reproductividad, específicamente con la fotografía y el cine. Esta idea se concentra en torno a la imagen como dispositivo objetual de los *mass media* y la tecnología. Benjamin lo refería así: “Cada día es más evidente la necesidad imperiosa de apoderarse del objeto todo lo cerca que se pueda, a través de su imagen, de su reflejo o, mejor dicho, de su imagen reproducida” (2018: 19). Apoderarse significaría que, es a través de la imagen multireproducida que podemos “Sacar el objeto de su halo, destruir su aura, es propio de una percepción cuyo «sentido de lo idéntico en el mundo» se desarrolla hasta negar lo único, serializándolo” (*Ibíd.*).

Se debe advertir que existen muchas posibilidades, y que todas éstas conforman una amplia gama de expresiones que se extienden desde la concepción de lo único y lo múltiple. De hecho, para ciertos tipos de libros de artistas, y aquí entran ya aquellos que se realizan bajo técnicas de reproducción gráfica artesanal, como el grabado, la serigrafía, mimeografía o rizzografía, sistemas más antiguos que el *offset*, es decir que, nos estamos acercando más a una producción artesanal, casi como en los orígenes del libro de artista.

Algunos libros de artista mantienen una relación con la idea de la obra de arte tradicional, el aspecto en que debe contemplarse o consumirse, ya que quizá esté condicionado al factor de obra única como las antiguas pinturas realizadas al óleo, a diferencia de libros que están apoyados bajo técnicas de impresión. Estas diferencias ofrecen diversidad de posibilidades dependiendo del artista, y dependiendo de la autoridad ejercida por ese artista en diálogo con su arte. La

diferencia entre un libro único y otro de tiraje reducido o amplio es la capacidad de captar espectros amplios o reducidos del público, lector espectador.

El nicho adecuado para el libro único es la colección y para el libro múltiple es el consumo que, si no apuesta por su ambición en el término masivo, al menos sí sea reproducido por el número de sus lectores-espectadores. Tanto uno como otro comparten nexos con el coleccionismo. Aquí cabría la observación que el libro único se limita a la exposición por un periodo de tiempo, en caso de encontrar la respuesta comercial, el aprecio, el fetichismo estará presente en un solo individuo. En libro de tiraje, siendo un libro de artista tendrá otro circuito.

No obstante, el propio objeto del libro se vuelve en el concepto base del que se parte para llegar a ser discurso, es decir, del mensaje importante a transmitir. Esta idea es fundamental, pues en el concepto se alude al mismo patrón del libro, ya sea imitándolo, ironizándolo, o teniéndolo en cuenta como objeto dotado de significados. Eso es lo que ha permeado en su progresivo desarrollo, y éste tiene que ver con el curso que ha tomado el arte contemporáneo, que ha legitimado el gesto de las expresiones particulares concediendo notoriedad a hechos inusuales o banales.

2.3 Tipologías. Una organización trascendente

De los estudios realizados en torno al libro de artista y, concretamente al fomento de una claridad en su clasificación y constante desarrollo, hasta ahora existen varias contribuciones. Una de ellas es la que hace Bibiana Crespo Martín, que desde 1999, deja constancia de su aportación, siendo pionera ya desde su primer acercamiento en estudios de licenciatura y hasta posgrado en la Universidad de Barcelona. Parte de ello queda en el título de su tesis doctoral “El Libro-Arte. Clasificación y análisis de la terminología desarrollada alrededor del Libro-Arte” (1999), de la que sobresalen infinidad de artículos publicados en revistas académicas, uno de ellos es “El libro-arte / Libro de artista: tipologías secuenciales, narrativas y estructuras” (2012), que explicaremos a continuación.

Lo que se propone en este artículo en particular, es ampliar los horizontes relacionados a los tipos de Libro-Arte que existen, y se pueden encontrar conformando un discurso en el arte contemporáneo, que bajo una gama de expresiones abarcan nociones plásticas. Crespo Martín menciona que: “[...] quizá lo que determina su clasificación y aumenta lo que representa su gran potencial, más que cualquier otra cosa, son las demostraciones de su sensación de lectura” (2012: 2). Y es contundente al afirmar que los Libros-Arte: “Generalmente «solicitan» ser leídos de manera diferente al resto de los libros” (*Ibíd.*). En cuanto a la práctica como técnica, encontramos formatos, materiales y soportes. Estas tipologías llaman la atención por su organización y claridad. Sin embargo son tratadas en el panorama del arte en España. Aun así se ha extendido como teoría divulgada para investigadores de México, y hoy resulta imprescindible no abordar este trabajo. Crespo Martín particulariza cada uno de estos subgéneros y advierte los rasgos en cuanto a la materialidad que cada uno de ellos ofrece. Es digno de reconocer en este estudio (pionero en su tipo), una gran labor que ha sido ya mencionado por otros investigadores, y que representa un referente en la academia sobre el tema.

Para resumir el precepto, se considera que, del concepto general identificado como Libro-Arte se desprenden: Libro ilustrado; *Livre d’Artiste* o *Livre de Peintre*; Libro de Artista; Revistas y manifiestos artísticos; Libro-Objeto, que a su vez se divide en Libro-Objeto Como Un Todo y Libro-Objeto Colección; Libro-Instalación; Libro-Performance (como espacio **de** performance, **como** performance y como espacio **conceptual**), derivando el Libro de Performance, (y éste a su vez se ramifica en Libro-**Documento de** un Performance y Libro-**Partitura de** un Performance. Las siguientes subcategorías del Libro-Performance lo componen el Libro como Performance y Libro como espacio Conceptual y, finalmente, Libro-Electrónico (1999: 29-83, resaltado del original).

De este último tipo, Crespo Martín ha iniciado ya investigaciones que fundamentan el trabajo de la interface en la plataforma digital, y que se refleja en su investigación sobre la clasificación taxonómica donde incluye al libro digital (2010: 12-25). Por lo pronto, nos limitaremos a explicar el libro de artista realizado en

soporte físico, tengan o no edición (único / múltiple). No obstante, es de mucha utilidad su enfoque, pues ayuda a situar al libro de artista en su dimensión actual respecto a las propuestas alternativas de arte contemporáneo.

Lo que es categórico en la investigación de Crespo Martín, es que el libro de artista proviene de una raíz fundamentada como Libro-Arte, y que de este género se desprenden subgéneros, así, el libro de artista es sólo una ramificación del vasto panorama que presenta éste. Tal consideración obliga a pensar algunas otras ramificaciones que se presentan en el panorama del arte en México, que son abundantes, pero que tienen presencia como libro-objeto. De hecho, mucho antes de iniciar esta investigación, era significativo el término libro-objeto, dada su amplitud en los estudios de las artes plásticas.

En especial resalta el trabajo que divulga el artista y teórico Omar Gasca (Ciudad de México, 1952), siendo notable el curso “Libro-objeto” impartido en la Facultad de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana en 1996, con el antecedente de su exposición individual homónima de 1995. Si bien es cierto, que esta construcción es abierta, pues se trata de articular un discurso que tenga como premisa el uso del libro como un objeto. Gasca, que actualmente es catedrático de la Facultad de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana se dedica a su producción. En la ficha de autores 2018 de la XXV edición de la Feria Internacional del Libro Universitario (FILU UV), se menciona que es autor de 70 libros de artista (2018), mientras que en la semblanza del catálogo, que a continuación citaremos, se menciona que ha producido más de 120 libros de artista.

En abril de 2018, como parte de las actividades de la mencionada feria, se inauguró la exposición colectiva *Otras lecturas*, en la galería Fernando Vilchis del Instituto de Artes Plásticas de la UV, en la que participó Gasca, entre otros artistas. Cuatro meses después, Gasca junto a Juan José Díaz Infante Casasús, presentaron la retrospectiva *Cuerpo de cuerpos*, libros de artista, en la galería Jesús Gallardo de la Universidad de Guanajuato, con la finalidad de mostrar un recuento parcial de sus producciones, con 40 obras en este rubro, algunas de ellas han recorrido exposiciones desde 1985, pues ambos artistas desde ese año se han dedicado a su creación y divulgación, y como se señala en el catálogo: “[...] De hecho, hacia

1995 nos encontramos gracias a dos trabajos: *The box* (Díaz Infante) y *Código* (Gasca), ambos productos cuyos tirajes circulaban de mano en mano gracias a presentaciones que hacíamos [...] Desde entonces nuestros caminos se han cruzado [...]” (Díaz Infante y Gasca, 2018). En la contraportada sobresale:

El libro de artista como un todo.

El libro de artista es un dispositivo contemporáneo que reúne en un sólo cuerpo de obra la posibilidad de desarrollar contenidos y elementos de diverso género. En él, las imágenes no son meras ilustraciones de lo escrito, si lo hay, y sus distintos componentes buscan ofrecer una mayor riqueza significativa. Puede haber texto, pero no tiene por qué ser éste el factor más importante. De hecho, una buena parte de los libros de artista conocidos carecen completamente de palabras.

Un libro de artista no es un libro-libro ni una alcancía ni un cajón de chácharas ni un cofre de recuerdos ni un adorno ni una miscelánea ni un álbum ni una carpeta con fotos o grabados ni un muestrario ni un catálogo ni un diario (pero puede serlo) ni una galería (pero puede serlo) ni un museo (pero puede serlo). Se trata de un género de obra que si ser pintura la admite. Que sin ser música puede contenerla y que integra contenedores y contenidos, diseños gráficos y tipográficos, dibujos, impresiones, olores, colores, texturas, ingenierías de papel, suajes, objetos contruidos, objetos “encontrados” y traídos, materias, materiales y procedimientos de distinta índole pero, sobre todo, ideas.

En los libros de artista, éste emplea nuevos signos y símbolos y da al contenido y al contenedor la categoría de espacio artístico. El mensaje que al final ofrece el “lector” es el libro e sí, el libro en su totalidad, el libro como un todo. (s.n. 2018)

Con esta explicación se ofrece una visión amplia de la muestra *Cuerpo de cuerpos*, y se suma a otras que tienen como objetivo seguir con la dinámica de

efectuar trabajos del libro de artista, aunque éste sea llamado libro-objeto en algunos casos, incluso por Gasca y Díaz Infante.

Tomamos como apoyo la investigación de Crespo Martín, particularmente la idea de ramificación a partir del libro-arte, que engloba una amplia gama de formas, dando posibilidades al manejo del término libro de artista (v. Cuadro 3).

Esquema: L I B R O - A R T E / Según Bibiana Crespo Martín							
Libro ilustrado							
Livre d'Artiste Livre de Peintre							
Libro de Artista							
Revistas y manifiestos artísticos							
Libro-Objeto	<table border="1"> <tr> <td>1.- L-O Como un todo</td> </tr> <tr> <td>2.- L-O Colección</td> </tr> </table>	1.- L-O Como un todo	2.- L-O Colección				
1.- L-O Como un todo							
2.- L-O Colección							
Libro-instalación							
Libro-performance (como espacio de performance, como performance y como espacio conceptual)	<table border="1"> <tr> <td>1.- De performance</td> </tr> <tr> <td>2.- Como performance</td> </tr> <tr> <td>3.- Como espacio de performance</td> </tr> </table>	1.- De performance	2.- Como performance	3.- Como espacio de performance	<table border="1"> <tr> <td>1.- Libro-Documento de una Performance</td> </tr> <tr> <td>2.- Libro-Partitura de una Performance</td> </tr> </table>	1.- Libro-Documento de una Performance	2.- Libro-Partitura de una Performance
1.- De performance							
2.- Como performance							
3.- Como espacio de performance							
1.- Libro-Documento de una Performance							
2.- Libro-Partitura de una Performance							
Libro electrónico							

Cuadro 3. "Esquema", a partir de la tesis de Bibiana Crespo Martín. Fuente: Tesis.

2.4 Secuencia, texto y forma

Otro punto que sobresale de la investigación de Crespo Martín, es el compendio de tres aspectos integrados en los libros de artista: secuencia, texto y forma que, en la

conformación física y material, se apoya de diversos agentes. Crespo Martín puntualiza que: “Los elementos de la materialidad física y visual participan en los efectos temporales [...]” (2012: 2), entendidos como los elementos que dominan el mensaje, o las materialidades que enfatizan su construcción, y aquí las nociones creativas, resaltan notablemente en tanto al uso de elementos fisiológicos; materias primas que se eligen para conformar el discurso lineal supeditado a la secuencia temporal, es decir, al factor tiempo que se hace presente en el discurso para generar una especie de trama; lo que trata el mensaje del artista.

Iremos repasando cada componente, partiendo primero del concepto de secuencia, que es definida por Crespo Martín como “[...] la temporización que se ha establecido en el libro, determinando el «ritmo» de lectura de una obra” (1999: 94). En otras palabras, ésta es el ritmo ejercido en la experiencia de lectura o visualización de un contenido textual-visual, por medio del cual se agiliza la manera en que un creador quiere ser entendido. En el ritmo también se desarrolla paulatinamente la experiencia lectora, que atraviesa lo visual, y más allá perceptualmente, pues los sentidos en general conforman los receptores del mensaje. Así, una página, o la forma en la que se presenta, será el esqueleto del mensaje de una secuencia temporal, en un recorrido visual, similar al que se realiza en una exposición de arte.

En el libro convencional, p. ej., se desarrolla una secuencia interrumpida. Cada lector-espectador, de hecho incide en lo anterior cuando pausa la experiencia al usar un separador de página o simplemente detener el acto de la lectura. Lo contrario sería la secuencia ininterrumpida, como lo hace ver Crespo Martín, al poner de ejemplo el “flip book”, que obliga a estar en un tiempo lineal definido. En el libro de artista, se aplica por lo general, la secuencia polisemiótica y externa, que más allá de las definiciones, pueden ser concebidas con una fascinación, pues conlleva una alteración, que influye en el significado, y aporta considerablemente una linealidad abierta a interpretaciones.

Por otro lado, el texto, en términos de Crespo Martín (1999: 108-27), puede provenir de un enorme abanico de posibilidades literarias, teniendo a la poesía como su principal eje, desplazándose entre poesía visual, concreta, experimental, etc.

Cabe advertir que la poesía ha conformado una fórmula, que reconocemos como uno de los orígenes del libro de artista. Hoy en día sigue llamando la atención la construcción de libros de artista que incorporan poesía a través de diversos experimentos con la palabra. Lo opuesto a esta noción, es el texto inventado como escritura caligráfica (v. 2.5.).

Por último, la forma, quizá el componente más complejo, pues en éste se desarrollan varias preocupaciones de orden estilístico y material que, por una parte corresponde al soporte elegido, la constitución física y material para fijar el mensaje; una especie de depósito de los contenidos privilegiados por el autor-artista. Vemos con frecuencia, que ésta es la parte que se decide exaltar del concepto libro de artista, o que se presta a la exploración presentándose en interesantes innovaciones que transgreden a la idea tradicional del objeto del libro, por lo que podemos ver soportes de papel (característica intrínseca del medio tradicional), tela, metal, plástico, vidrio, etc. Cabe señalar que la materialidad expresa ya una condición artística, o que el término “artístico” a veces se pone en juego como mensaje general. En éste recae la fuerza de una intención creativa proveniente del foco de la inspiración dictada por el autor-artista que se dirige intencionalmente hacia una materia precisa para verter en ella su huella. Esta materia convertida en soporte para dejar la impronta de un significado.

Tales soportes pueden ser de distintas procedencias, habitualmente el papel había suplido la necesidad, pero ya se ha visto que éste puede ser piel, madera, hasta los materiales más sorprendidos como plástico y vidrio, entre otros. Cada material por su parte ya enuncia el trasfondo de un mensaje, incluso cada material es desprendido de su contexto y con esto habla del tiempo de donde se desprende. Si en la formación del libro tradicional se ven aspectos básicos que hacen posible una factura determinada por características, que pueden ser formales, únicamente pensadas para resaltar el contenido o para darle al libro una presencia determinada. Estas consideraciones son de total importancia en la materialización de los libros en general y específicamente de los libros de artista.

La materialización del soporte se crea con la plena conciencia del mensaje a transmitir. Esta materialización es posible con la presencia física del objeto que se

decanta hacia una manifestación de tipo sensorial, donde se incluye en primera instancia un soporte acordado: papel, tela, cartón, etc. (aquí los materiales no se limitan a los ya conocidos, sino que cada creador incorpora hasta aquellos materiales más novedosos). Este es el tipo de materialización a la que nos referimos: una materialización también dictada por la respuesta que el creador da a los conceptos tradicionales del libro, es decir que, el creador elabora un trabajo entre el linde del objeto tradicional y el objeto personalizado: un libro propio que será determinante en la experiencia de una lectura. Así, aspectos esenciales como paginación, encuadernado (si lo hay), empastado, etc. conviven con el universo personal del creador.

En este sentido, las formas implican la materialización, y con ello la estructura determinante: Códex, Rollo, Punto Fijo, Estructura Veneciana, Acordeón, Formas Compuestas, French Doors, Concertina, Caja (Crespo Martín, 1999: 133-63). Vemos que estos conceptos resaltan el valor artesanal del libro de artista.

2.5 Visualidad / Textualidad

La imagen-texto como binomio entrecruzado interviene en el libro de artista, sin que sea esto una regla general, pues tanto el texto como la imagen pueden sostener un hilo conductor. No obstante, ambos (hilados en el concepto de hibridación), constituyen un tejido. En el Diccionario de la *Real Academia Española* (2019), texto es: “Todo lo que se dice en la obra manuscrita o impresa a diferencia de lo que en ella va por separado; como la portada, las notas, los índices, etc.” (RAE, 2019). Vemos que, en el sentido etimológico, el término texto proviene del latín, *textus* (tejido) y del verbo *texo*, *texere* (tejer). Como se menciona en *Antiquitamen* (18 de marzo de 2014), el término texto expresa una antigua metáfora que con el tiempo se convirtió en una definición formal del acto del habla o de la palabra escrita, y como expresión lingüística oral o escrita se ha trasladado al campo de la literatura en un sinnúmero de acotaciones. Esta metáfora, presente ya en la cultura medieval, y trasladada al presente, actúa como una semejanza entre el aspecto visual del tejido

y la escritura; este aspecto alude al entramado, a la urdimbre que suele verse como resultado de la mezcla de letras en un espacio. El término, hoy en día puede distinguirse en un campo semántico: texto, contexto, subtexto, pretexto, antetexto, y términos que aluden a caracteres específicos del mismo: textualidad, intertextualidad, hipertextualidad, etc. (Marco, 2014). En ambas soluciones, o incluso a partir de una intención discursiva (sin texto, sin imagen), se abre la posibilidad de una lectura simultánea que enriquece al creador y al lector-espectador. Es por tanto, dejar claro desde aquí que, el libro de artista puede constituirse con puro texto o pura imagen, o estar de lado de lo híbrido o, en última instancia, responder a la intención discursiva que un autor exponga sobre él.

Es de suma importancia lo anterior en la medida de la convivencia de estos dos portentos en un determinado espacio, suscitando un ambiente espacial, donde el texto e imagen se disuelven en su unicidad, dificultando observar la frontera que los divide, y haciendo factible la posibilidad de apreciarlas en su dimensión total de significativa. A esto podemos situarlo en una conexión híbrida que posibilita la lectura múltiple, y que se ha dado por llamar, en algunos casos, experimentación tipográfica. Ya con antelación, se nos había condicionado a una lectura novedosa, producto de los cambios en las normas que estableció el libro y la edición desde principios del siglo XX. Mallarmé es el caso más paradigmático.

Durante siglos de tradición en el campo de la edición de libros de bibliofilia, la relación de la imagen y la letra han conformado una díada precisa que hace de las artes del libro un medio ideal para transmitir mensajes. El libro apoyado por lo visual, integrando texto e imagen, ha recorrido una buena parte de la historia donde ha visto transformaciones, invenciones con respecto al lenguaje, que construyen un *leitmotiv* encantador; y no sólo en las líneas de la literatura, sino que se expanden hacia enfoques transmitidos desde la publicidad, arte, diseño y otras áreas. Pero lo que hace del libro, un medio eficaz por su naturaleza accesible, es por la relación íntima que guardan la imagen y la letra reproducidas en papel, ya que permiten reconocer que el poder persuasivo de la imagen también se retroalimenta de la palabra escrita como lenguaje potenciado en el mensaje, pero, ¿cuál es esta relación? y, ¿qué importancia tiene? Pensar en imagen y texto, nos condiciona a no

presentar definiciones por separado, sino a establecerlas como unidad. En este caso, se dice que:

El Texto señala. Designa. Describe. Relata. Argumenta. La Imagen Representa. Presenta. Muestra. Demuestra. El texto es descifrado. La imagen es percibida. El primero es secuencial. La segunda es instantánea. El texto es un proceso. La imagen es una sensación. El texto es frío. La imagen es cálida, carismática. El valor de un texto –su contenido su mensaje– debe ser extraído de él por medio de la lectura. El valor de una imagen es captado de una vez y reforzado en la contemplación. (Costa y Moles, 2005: 76-77)

Es pertinente revisar estas ideas provenientes de campos distintos a las artes y la literatura, pero que no son completamente ajenas a la conformación de los discursos visuales y textuales. Reflexionar en estos dos componentes en un medio tan cercano como lo es la publicidad o la comunicación, nos remonta al lejano discurso del libro, a su desarrollo histórico, a su conformación visual que, partiendo del arte o el diseño, nos muestra la estructura de su funcionamiento, algo tan concreto como práctico, y por consecuencia, funcional si se habla del libro, generalmente tradicional y especialmente del objeto libro de artista.

En este sentido, si hay un formato inmerso en la cultura que integre eficazmente el texto con la imagen, es el libro. Qué legado admirable para la posteridad que ha resistido hasta nuestros días. Históricamente, el libro se ha erigido sobre un complejo panorama de la comunicación humana, pero ¿qué sucede en el caso específico que nos ocupa? En respuesta, éstos despiertan la parte lúdica del lenguaje; interactúan de manera diferente con el espectador-lector. Evocan experiencias que son generadas a partir de la relación establecida con el horizonte de experiencias enunciadas en los materiales que codifican el lenguaje visual.

En cuanto a la relación siempre común para el dispositivo del mensaje en arte o comunicación, se acentúa de acuerdo a parámetros creativos que tienen que ver con el hecho de reforzar la intencionalidad del mensaje a transmitir. Con esta

clara utilización, se sintetizan los pensamientos depositados tanto en lo visual como en lo literario, sin embargo la integración la encontramos en la forma del libro en sí mismo, en su forma y en su concepto.

Lo que se deriva de todo esto es una noción que tiene que ver con el fenómeno que deparan los estudios sobre la visualidad. Siendo ésta una fenomenología o un “campo de acción” reciente en la producción contemporánea de contenidos. De manera que, la visualidad y la textualidad vistas de una manera, serían las expresiones del empuje que ha tenido el uso de la imagen y el texto, que situados en la cultura, originan una fuerte fascinación en circuitos del arte, la edición y la literatura, etc. La reflexión que hacemos de todo esto, es la siguiente: si la imagen nos lleva a la categoría de la visualidad, la palabra a la letra impresa, y por ende, al constructo de una textualidad, entonces la expresión texto-visual o imagen-textual, ya nos lleva a dilucidar un entramado de aspecto híbrido. La correspondencia en su conjugación, genera que ya en la práctica se realizan en la configuración de un discurso artístico a través del soporte del libro de artista. La importancia de toda esta discursividad, es que la podemos ver en contextos contemporáneos, sometida a la producción de imágenes y textos y que, con la fuerza que adquiere esta urdimbre es decisiva en una transmisión de mensajes.

Los recientes estudios de la fenomenología de la cultura visual, hace que sea más acorde emplear las concepciones texto-visual, texto-plástico a las producciones recientes de la cultura, concretamente en el terreno temático que nos convoca. De manera que es más afortunado el uso de estas nociones en algunas propuestas. En este sentido, es necesario situarlos en el estudio de la visualidad contemporánea, entendida como aquella que:

[...] estudia la vida social de la imágenes pero en una dinámica de relaciones compartidas entre el creativo y el público receptor, para que el «objeto» creado (si es que todavía podemos seguir utilizando este término) vaya justamente impregnado en su «ánima mínima» de informaciones comunes a los objetos del mundo y los sujetos que lo conforman”. (Villalobos y Lozano, 2014: 69)

Esta “ánima mínima”, bien puede ser la relación establecida en los productos culturales que dialogan entre emisor y receptor, es decir, entre creativo y usuario. El contacto visto de esta manera, también concuerda con la idea del incendio producido en la imagen pues se refiere al contacto con lo real y con lo humano. Didi-Huberman decía: “No se puede hablar del contacto entre la imagen y lo real sin hablar de una especie de incendio. Por lo tanto no se puede hablar de imágenes sin hablar de ceniza” (*Cuando las imágenes*, 2018: 3). Metafóricamente se refiere a la idea del contacto de la imagen con lo real.

Haciendo un balance respecto a la importancia tanto de la imagen como de la letra, veo que éstos sintetizan una búsqueda por medio del lenguaje a través de la historia. A estos dos componentes, esenciales en su estructura física, se agregaría la idea de objeto, constituido como una presencia viable en el mensaje, legible como un medio que se conecta con los sentidos, siendo el vehículo entre emisor y receptor. El objeto material que precisa un espacio: las manos y la estantería resumen el objetivo y el destino del libro en términos tradicionales, dando como resultado una hilaridad que se aclara en los discursos visuales y textuales presentes en productos tanto en arte, literatura y diseño.

En otro punto, al referirme a la materialidad conformada en el libro de artista, lo visual del discurso, está tanto en la imagen como en el texto, donde de manera aleatoria se hace efectiva, pues alterna tanto una como la otra; de manera que la presencia de cada uno de ellos es de suma importancia para concretar el concepto del artista. Respecto a la visualidad, es aquí donde se manifiestan los signos para dar al mensaje una legibilidad. Es por eso que, es de suma importancia hablar de ello, con las condiciones que su historicidad dicte, y en el sentido de la trascendencia en las funciones para el arte y la literatura. Cada una (letra-imagen), se adhiere a una necesidad de comunicación que muestra su avance en el discurso que produce la experiencia del libro, en su lectura textual-visual. En este sentido, viene a colación siguiente la referencia:

Las imágenes tienen una doble condición: material y significante (o semiótica). Es por su condición *material* que las imágenes –al igual que los escritos– permanecen, mientras las cosas que ellos describen o representan (personajes, escenas, paisajes), cambian, se modifican o desaparecen... o a la inversa, sobreviven al paso del tiempo [...] Lo propio del escrito –y del lenguaje– es la función de «señalización», de designación, de descripción, de argumentación: la capacidad de referirse a cosas ausentes, y de transmitirlos a los demás. (Costa y Moles, 2005: 76)

Lo anterior explica a los componentes que ostenta el libro en general, y particularmente el libro de artista, aunque la referencia no sea directa al mismo, sí posibilita una analogía en relación con los lenguajes gráficos que utiliza, p. ej., la publicidad, donde convive la imagen con el texto. Al tener en cuenta que estos dos componentes se unen para el uso del lenguaje pero que cada uno de ellos tiene ya un camino, una edificación y por lo tanto una identidad precisa.

Ahora bien, algunas veces estos componentes coinciden, pueden estar unidos o apartados, por lo que se unifican y se complementan. No es una regla general, pero dado el carácter de lectura abierta, la simultaneidad es precisa ya que, respecto a la concepción del texto y su modo de lectura, se debe advertir una serie de acuerdos culturales, en el que está abierto el concepto de libro de artista, y con los que prácticamente juega, emula, defiende su valor a favor del objeto, y del cambio radical con la norma, ya que:

[...] La asimilación de un texto es diferente de la percepción de una imagen. Hay una interdependencia implícita entre el descifrado de un texto, o la percepción de una imagen, y los movimientos oculares que ello conlleva en cada caso. La lectura de un texto impone una disciplina ocular lineal, de izquierda a derecha y en zig-zag, una línea después de otra y de arriba abajo. Es un movimiento adquirido culturalmente y que ha sido normalizado. Esta conducta ocular mecánica no tiene relación alguna con lo que se lee, con el contenido del texto: es una gimnasia ocular universal, ya que la lectura del

cualquier texto –por lo menos en Occidente– pasa necesariamente por esta sucesión de movimientos mecánicos de los ojos. Es la tiranía de la línea tipográfica. (Costa y Moles, 2005: 77)

Respecto a lo anterior, se debe decir que también la historia ha olvidado otros modos de lectura, practicados en otros contextos culturales, que escapan a la mirada de Occidente. En este sentido, en el libro de artista es flexible la noción de apertura, al ser tomada en cuenta e incorporar como parte de una dinámica de integración de lo otro, p. ej., la forma de leer de Oriente, u otros contextos culturales. Lo que es referido por Costa y Moles, como “la tiranía de la línea tipográfica”, es también la tiranía cultural de Occidente.

Siguiendo con la importancia que depara la construcción de lo visual y textual, vistos como los recursos con los que suele concebirse el libro de artista contemporáneo, pensamos que, sin dudas, esta amalgama si bien, no es de su exclusividad, si conlleva una importancia, dado el manejo del lenguaje utilizado por los artistas. Lo que es un hecho es que hemos pasado de un prototipo de libro de artista realizado exclusivamente con imagen-texto, a libros altamente conceptuales que lo excluyen, o aluden en menor medida, lo que permite pensar en la posibilidad de híbridos de la expresión que, siendo premisa de una creación artística rige su importancia en lo práctico. (v. 3.8.)

Como un adelanto, a éstos los podemos señalar de acuerdo a un proceso personal, de tal suerte que, es decisión del artista el vínculo entre texto e imagen, o la ausencia de uno de ellos. El artista, en el acto de relacionarse con el objeto libro, interfiere con la experiencia en él, a través de ejercer los sentidos de la vista, el olfato, o el tacto, mismos que fortalecen a la vez la condición de la lectura, llamemos a ésta visual, pues la letra es visual, así como la imagen; podemos decir que texto e imagen son dos realidades que se oponen o no, podrían estar bien implicadas en el conocimiento, pero con la idea del libro de artista se complementan por medio de la visión, integrada a las implicaciones de la experiencia táctil.

La forma del texto nos lleva a dilucidar que para que llegara a nuestro tiempo, en su conformación visual, tuvieron que pasar algunos acuerdos con la cultura, de

tal manera que podemos leer con imágenes, condición que se reconoce como narrativa visual, y que nos hace más comprensible una historia, anécdota, peripecia montada ya por su disposición en un hilo narrativo. En algunos casos, ciertos prototipos utilizan esta parte para hacer efectiva la capacidad del lenguaje. Lo podemos tomar sólo como lenguaje, aunque se orienten al desarrollo de lo visual. Entendemos que en éstos no se vierte una literatura como tal, pero convive un sector de ella, un fragmento, una intención, una idea, en general literaria para provisionar al lenguaje de capacidades sensibles, por lo que, es conveniente no abrir el debate acerca del nexo entre arte y literatura en este sentido, sino en el campo de los lenguajes, pues como tal, la literatura no se presenta en su máxima capacidad en los soportes de un arte contemporáneo, al menos en esta línea, sino que procura una convivencia de mayor libertad, con enfoques distintos, que es justo lo que interesa al sector artístico (artes visuales).

El libro de artista es un fenómeno de la comunicación donde se habilita el lenguaje, ya sea visual o literario. La enunciación del mensaje es lo que llama la atención, aparte de un carácter performativo con la materialidad implícita en él, y el hecho de situarse en el plano de la creación entre dos realidades, la de la imagen y la del texto. Se puede pensar entonces que, estos factores hacen y rehacen los lenguajes, que están en un medio, que utilizan la media; la *intermedia* de la que hablaba Dick Higgins en 1966⁴, y que devino en una zona de especialización e investigación. Higgins se preguntaba en la fase final del texto “Intermedia”:

¿Es posible hablar del uso de intermedia como un movimiento enorme e inclusivo del que el dadaísmo, el futurismo y el surrealismo son fases tempranas que preceden al enorme oleaje que se está produciendo ahora?
¿O es más razonable considerar el uso de intermedia como una innovación histórica irreversible, más comparable, por ejemplo, al desarrollo de la música instrumental que, por ejemplo, al desarrollo del romanticismo?
(Apéndice 1. párr. 12)

⁴ El texto “Intermedia” de Dick Higgins se publica por primera vez en *The Something Else. Newsletter* 1, no. 1. Febrero de 1966.

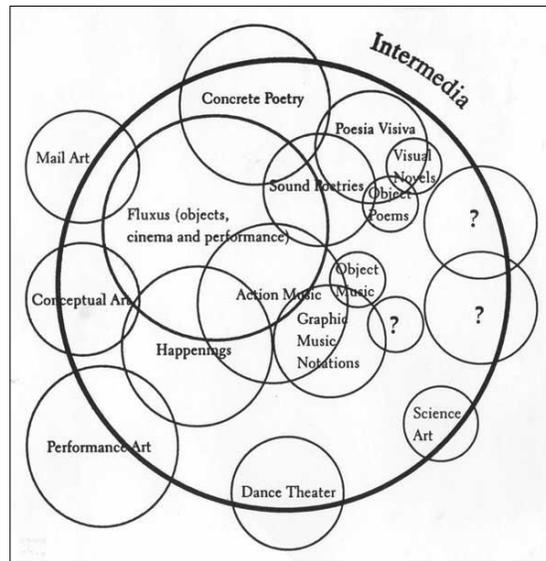
Años más tarde (1981), respondiendo a las dudas y consecuencias que se generaron en este estudio, advertía una consideración más:

En intermedia, en cambio, el elemento visual (pintura) se fusiona conceptualmente con las palabras. Podemos tener caligrafía abstracta, poesía concreta, “poesía visual” (no cualquier poema con un elemento visual fuerte, pero el término se usa a veces para cubrir obras visuales en las que aparece algún poema, a menudo como una fotografía, o en las que el elemento visual fotografiado el material se presenta como una secuencia como una gramática propia, como si cada elemento visual fuera una palabra de una oración, como en ciertas obras de Jean-François Bory o Duane Michals). (Apéndice 2. párr. 4)

Ciertamente, las referencias a las obras de Jean-François Bory (Francia, 1939) y Duane Michals (EE.UU. 1932), sintetizan su pensamiento, toda vez que en sus producciones consideraron la implicación de la imagen-texto; producciones que tuvieron que ver con el concepto del libro de artista editado. Podemos abordar en ellos, la secuencia como un desplegado en que la imagen se aparecerá en seguida, una tras otra, como si fueran palabras, o letras, o signos lingüísticos que se apropian del espacio. Por lo general, en Jean-François Bory hay fusión entre imagen fotográfica y letra escrita. Mientras que, para Duane Michals, la posibilidad se extiende con el manejo de la secuencialidad fotográfica, que se altera con la sobreposición del texto. Hay en ello una narrativa explícita, algunas veces de corte erótico, pero el resultado se aprecia en lo poético: imágenes sensuales, en contrastes óptimos que revelan el dominio de la imagen fotográfica.

Una nota más de Higgins: “La intermediación siempre ha sido una posibilidad desde los tiempos más antiguos [...] sigue siendo una posibilidad dondequiera que exista el deseo de fusionar dos o más medios existentes” (Apéndice 2. párr. 5). La fusión, como se menciona aquí, podría ser una clave en la que está implicada la esencia de lo híbrido, que actúa a veces con naturalidad, particularmente en libros

de artista. Esta fusión es entendida por la reunión de elementos o medios. El diagrama “Intermedia chart”, realizado en 1995, con tinta china sobre papel, permite ver la rotación de conceptos, y la fluidez de medios. Lo que se decía líneas arriba (v. cuadro 4).



Cuadro 4. “Intermedia chart”, Dick Higgins. Fuente: Web. Ciberestética

Las dos realidades que referimos, y que convergen en un punto de coincidencias, posibilitan una fusión, para expresar contenidos universales, o tópicos que pueden englobar experiencias o problemáticas del mundo. Por lo tanto se vuelven discursos visuales, textuales, sociales, etc., y habría que puntualizar, discursos híbridos. Respecto al modo de lectura de “Intermedia chart”, Hannah Higgins recomienda focalizarnos en la forma fluida de los sociogramas, sin apego a un marco histórico. Dice: “[...] Sus burbujas flotan en el espacio en lugar de estar enmarcadas históricamente en el marco lineal y especializado del arte / antiarte de las cronologías típicas del arte moderno y de vanguardia” (Apéndice 3. párr. 2).

Por otro lado, como material de lectura e interpretación, “Intermedia chart” se muestra flexible con la idea de reacomodar las expresiones que podrían complicar clasificaciones, ya que:

Higgins visualizaba la esencia del arte intermedia como una dinámica de solapamiento siempre en movimiento ajena por definición a toda tendencia

a la fijación y creación de nuevos límites. Los territorios que se abren por medio de estas prácticas son inestables e interactúan continuamente unos con otros: el arte de acción en sus diversas modalidades, por ejemplo, se superpone a las esferas del arte del objeto y del conceptual, y se conecta, al mismo tiempo, con los ámbitos de la notación musical y la poesía experimental. En todos ellos late a su vez el germen de nuevas prácticas por venir, como sugiere en la gráfica los círculos marcados con un signo de interrogación. (Rivière, 2018: 138. subrayado añadido)

Estas nuevas prácticas que sugiere el texto de Higgins podría ser útil para organizar las informaciones, y las especulaciones que se han dado en torno al libro de artista. ¿Podría servir para este estudio? La respuesta podría estar en la unión de los componentes: imagen y texto. Una de las uniones indisolubles que presentan estos discursos, de manera que es positivo preguntarse:

¿A qué tipo de conocimiento puede dar lugar la imagen? ¿Qué tipo de contribución al conocimiento histórico es capaz de aportar este «conocimiento por la imagen»? Para responder correctamente, habría que escribir toda una *Arqueología del saber de las imágenes*, y, si fuera posible, debería seguirle una síntesis que podría titularse *las imágenes, las palabras y las cosas* [...]. (Didi-Huberman, s/f. 2-3)

La trascendencia de este pensamiento, respecto a lo crucial de la imagen en los medios, desarrolla algunas claves para entender la aportación que hace el hombre histórico; acentuando el valor de la imagen que se multiplica sólo para justificar el consumo de una sociedad. Pero en referencia a nuestro tema, suele haber un vacío, ya que Didi-Huberman en ningún momento se refiere a este dispositivo, pero que traemos a colación por lo pertinente de su pensamiento a la hora de pensar en libros tradicionales, con la propensión a tomar por separado a sus componentes intrínsecos (texto-imagen). Ante este hecho, menciona:

[...] es absurdo, desde un punto de vista antropológico, oponer las imágenes y las palabras, los libros de imágenes y los libros a secas. Todos juntos forman, para cada uno, un tesoro o una tumba de la memoria [...] Sabemos que cada memoria está amenazada por el olvido, cada tesoro amenazado por el pillaje, cada tumba amenazada por la profanación. Así pues cada vez que abrimos un libro [...] quizá deberíamos reservarnos unos minutos para pensar en las condiciones que han hecho posible el simple milagro que ese texto esté ahí, delante de nosotros [...] (*Ibíd.* 3)

La imagen, en el sentido de estas observaciones cobra una importancia tal que, aunada a la construcción de la memoria se ha visto desfavorecida históricamente, a pesar de una búsqueda incansable de su sentido de permanencia, vía el desarrollo de la *teckné*, en pos de alcanzar un grado de preservación por medio de los materiales en un proceso que fue consolidando el hecho de que las imágenes permanezcan, y posterior a eso, que las imágenes puedan ser reproducidas y multiplicadas.

El propio Didi-Huberman clasifica varios tipos de imágenes, según su contexto y su uso en lo social, partiendo de la historia, desde Plinio el Viejo, hasta la modernidad insensata con su imagen múltiple. Estas “clasificaciones” elocuentes: La imagen-matriz, la imagen-malicia, la imagen-combate, y la imagen-aura, desglosan la tesis histórica del porqué la imagen es la semejanza de una realidad tan próxima a nosotros (*Ante el tiempo.* 2006).

Por otro lado, hablando de permanencia, o mejor dicho de la preocupación que gira en torno a la imagen y su permanencia, Paul Ricoeur desglosa un panorama entre la imagen-huella (*vestigium*) y la imagen-signo en *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Con esto pensamos que, sólo es posible medirse en la impronta de la imagen como Imagen-huella (*vestigium*), que deviene en el tiempo como Imagen-signo (2004: 61). De aquí que sea necesaria la historicidad de las imágenes que constatan el paso del tiempo, y por ende, el cambio del pensamiento, o la transición del pensamiento del hombre. En este sentido, la imagen existe fundada ya en la permanencia técnica, o con la

capacidad de ceñirse al soporte material. La constante preocupación del hombre artífice, es que la huella sea el testimonio, o la permanencia sea duradera en tanto a su efectividad técnica en relación al efecto de lo imborrable, atacando con esto lo perecedero.

Del lado de la imagen-aura para corresponder a los pensamientos que envuelven la reproductibilidad, y convergiendo que en esta disposición, la imagen al parecer, ha quemado sus cartuchos en tiempos de la decadencia en un periodo de crisis. Abraham Moles ya se había preguntado “¿Qué será de la imagen el día de mañana?” (1991: 23). Y añadía líneas contiguas: “Hay ya un sitio para las imágenes, espacio para una actividad visual como sustituto dominante de un considerable número de actividades” (*Ibíd.*). La pertinencia de esta metáfora nos sirve para referir lo que Benjamin daba a conocer como la pérdida de aura en los objetos, o en la imagen reproducible.

Una idea más: si el libro de artista ostenta texto e imagen, no podemos medir en porcentajes cuántos de cada elemento ocupa, existen casos, p. ej., que éste sirve de medio para dar a conocer otros discursos, como el poético, donde la confrontación de palabras en el texto nos lleva a una suerte de ironía, que puede o no ser característico del lenguaje literario, por lo que, la lectura de imágenes y textos en el soporte de la página de un libro de artista está condicionada a una dinámica distinta de la lectura convencional, pero finalmente lectura, visual o sensorial, pues estos aprendizajes son empíricos mientras que “leer/escribir es función de un aprendizaje específico que llamamos «alfabetización». A diferencia de la imagen, que no se puede traducir, el texto debe ser traducido para que pueda ser entendido por encima de las fronteras idiomáticas” (Costa y Moles. 2005: 78). La imagen depara, o mejor dicho, su aprehensión nos lleva a adquirir conocimientos que pondríamos de lado de la alfabetividad visual.

Existen casos con los que podemos ilustrar estas ideas. Por un lado, como base, Marx Enst e Iliazd, con *65 Maximiliana, ou i'exercice illégal* (1964) (fig. 32), el artista español, Zuch, Evru o Alberto Porta (n. 1946), con *The Green Book* (1972). Otros casos: Sol Lewitt (1928-2007), con *Brick Wall* (1977) (fig. 33). Sobresalen además, en el contexto Latinoamericano: Mira Schendel (1919-1998) con *Objetos*

gráficos (1967-1973), León Ferrari (1920-2013) con *Libro de artista* (1962) (fig. 34) y Mirtha Desmisache (1940-2012) con *Libro número 1* (1967) (fig. 35). Repasemos brevemente la consistencia de estos artistas a fin de identificar las nociones de textualidad/visualidad.

En estos artistas experimentales en el campo del lenguaje, la ambivalencia se presenta justamente en la fusión, o dicho de otra manera, lo híbrido. ¿Lo que presentan como arte es Texto o es Imagen? La interconexión que da unidad a este conjunto de obra, es que proviene de un tiempo específico de producción, se pondera el placer, por encima de la intelectualidad, y en contra del sistema.

Específicamente en Zuch, podemos destacar que lo híbrido está muy presente en su producción que abarca libros de artista. Él se define como ArtCieMist, una mezcla de artista, científico y místico, aunque también le gusta que lo identifiquen como un artista “Psicomanauldigital”, en referencia a la construcción de su personaje y a su obsesión por representarlo. José Lebrero Stals señala respecto a la artimaña intencional en sus obras, la capacidad de poder constituirse como “entes híbridos” (1997: 115). En el año 2000, fue motivo de una exposición individual en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, con 34 libros de artista dispuestos en vitrinas, cada uno de ellos como obra única.

En tanto, Mira Schendel, León Ferrari y Mirtha Desmisache, conectados por el letrismo, o escritura experimental, hicieron tanto del texto como del libro de artista, lenguajes flexibles a su tiempo de creación en un contexto político latinoamericano crítico. Sobre todo Desmisache, relacionada al texto ilegible, con la pauta de denominación de Roland Barthes, quien teorizaba por esos tiempos en la implicación del texto, la escritura, y el agotamiento de los lenguajes.

Aunque la convivencia entre imágenes y textos sea muy frecuente en el libro de artista, y cada uno de ellos no actúe de manera deliberada con respecto a su contraparte, se da por entendido que el texto sostiene más enfáticamente su relación con la imagen, y tal como lo menciona Crespo Martín: “el texto está más cercano al campo de las imágenes” (2012. 6), y este aspecto lo torna visual, y lo empodera en una dinámica eficaz; lúdica en el sentido que no se apega a una linealidad discursiva específica, pues la experiencia suscitada es de asociación

libre. En síntesis, éste será libre en su significación abierta para el espectador, herencia del carácter de libro polisemiótico.

Por último, debido a una carga de ambivalencia entre imagen y texto, se puede acordar reconocer la noción del “texto plástico”, entendido como “[...] texto fusionado objetualmente a una esfera particular de la que es inseparable [...]” (Vilchis, 2009: 93). Lo anterior subraya el discurso verboicónico en estas manifestaciones que atraviesan un periodo de la modernidad hasta nuestros días. En este mismo tono, el concepto de visualidad defiende y hace más abarcador un trabajo como el que nos ocupa definir, aunque la tarea sea a veces pernicioso. Con esta concepción se pretende escapar del límite del arte, y convocar ideas novedosas para integrar Imagen y Texto al servicio del Objeto (Libro), y llevarlo al plano del objeto “museificable”, abriendo la pauta al texto expositivo.

2.6 La experiencia lúdica

Una de las características que presenta el libro de artista, es una búsqueda en los términos de una integración con lo lúdico, por medio de la transformación de la materia para presentar una visión respecto al objeto libro, es decir, la solución final que un autor integre para entender su idea, su recepción, su forma de lectura y el vínculo con el texto. El aspecto lúdico, medido por la forma tanto del contenido como del continente equivale un reto mayor, ya que si el autor ha operado en la forma original del libro, es con la intención de operar también en la percepción, y producir un estímulo en la forma en la que nos desempeñamos como lectores.

En general, la apuesta por el libro en una búsqueda con intención artística interviene en las ideas, y en la noción de autoría. Concretamente predomina una línea del objeto lúdico, venida de un enfoque en que se resalta la intervención en objetos o formatos reales, generando con ello una dinámica que intenta poner en un plano del pensamiento, el concepto de espacio, y que tiene que ver específicamente con la escultura. Al respecto:

No se puede explicar el sentido de los libros de artista a partir de su unicidad o multiplicidad, de su autonomía o su dependencia o de desplazamientos de su materialización. Su sentido se encuentra primero en el aspecto lúdico, que representa los límites de la definición del libro, sustento concebido como el campo metodológico fundamental. En segundo lugar, el sentido de los libros de artista radica en la simbiosis espacial, temporal y material que proporcionan su secuencialidad, condiciones de legibilidad y procedimientos participativos. (Vilchis, 2009: 98)

Otra idea común, es el gesto y la capacidad de transformación de la materia, obligando que la creación salga de sus límites rigurosos, impuestos desde una óptica costumbrista, producto de la escuela tradicional de las bellas artes. Ya desde aquí, este enfoque, aplicado a propuestas de *Livres d'artiste*, en ediciones coleccionables como objetos bellos, caros y lujosos, que a menudo se ha considerado por la crítica como libros ilustrados o libros de arte. Veremos que con el tiempo, las ideas evolucionaron provocando una ruptura con los medios tradicionales.

Este hecho ha permitido que con el paso del tiempo se incorporen materiales desde un enfoque experimental, en una clara consonancia con el factor lúdico; esta incorporación de elementos distintos, tiene que ver con la manipulación de la forma a partir de la transición de páginas (si es que éstas prefiguran), conducen a una lectura inédita en los sentidos. Cabe en esta concepción un prototipo que tiene como intención principal, la paráfrasis, y con ello la ironía.

Esta versión puede entenderse como Libro objeto lúdico y algunas piezas que lo representan son: *Cent mille milliards de poèmes*, (1961) (fig. 36) de Raymond Queneau; *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. Image*, (1969) (fig. 37-38) de Marcel Broodthaers; *JCT 1, a MeTrica n'ABOOLira*, (1969) (fig. 39-40) de Mario Diácomo; *Libro dimenticato a memoria*, (1970) (fig. 41) de Vincenzo Agnetti y *Boundless*, (1983-1990) (fig. 42) de David Stairs, por mencionar algunos ejemplos. Es trascendental la noción de paráfrasis, tal es el caso de Marcel Broodthaers, en *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. Image*, en que se reconstruye un nuevo

significado con la alteración de la forma original. En esta línea destaca también *JCT 1, a MeTrica n´ABOOLira*, un libro de dos ejemplares que se pronuncia en la línea del homenaje a Mallarmé. Resulta curiosa la coincidencia por parte de los dos artistas, que en 1969 reinterpretan la disposición espacial del postulado de 1897.

Una siguiente línea a considerar sería lo lúdico-irónico, en un modelo que ironiza con el concepto original del objeto libro, al presentar lo inusitado físicamente, un ejemplo es *Boundless*, libro hermético que ejerce dominio en el usuario, en su calidad de objeto absurdo. Este último contradice al prototipo de libro tradicional, pero lo rememora, le rinde homenaje a partir de los elementos que utiliza: portada, título y nombre de autor. La encuadernación provisional tipo engargolado, subraya lo absurdo y lo inútil, con tal planteamiento que pondera lo hermético del libro, anulando la posibilidad de manipulación de páginas, y con ello a una visibilidad, y por ende a una lectura. Sin embargo genera un concepto novedoso que pone su énfasis en lo conceptual, la escultura pop, objeto de colección, o *souvenirs*, por lo tanto, podríamos categorizarlo como Libro objeto irónico.

Todo esto es a consecuencia de la irrupción de una posvanguardia, que podría hacernos pensar que modelos como éstos demeritan el arte, o buscan contradecir lo que el artista ponderaba como su discurso, incluso hasta pensarse en concebir tales actos como una destrucción de la obra, sin embargo se podría tomar como una paráfrasis del libro, como una parodia en la que se ironiza. Para muchos artistas estos hechos tuvieron plena importancia en sus trabajos. Se trató sin duda de darle espacio al asombro.

El aspecto lúdico en el arte, si bien goza de una práctica significativa que puede contemplarse en diferentes expresiones plásticas y soportes que no entran en una catalogación concisa, pues bien pueden presentarse en las premisas conocidas de la escultura u objeto manipulado, en el libro de artista, este carácter tiene a su mejor representante en Munari, a quien ya referimos.

La visualización del soporte sin contenido, es lo que permea en este tipo de libro-lúdico, sin que esto sea totalmente radical, pues el contenido como tal no ingresa al canon narrativo textual; de cierta forma sí existe un contenido, pero que interactúa, juega, cambia y balancea el mensaje, transformándolo en un correlato,

como una acción verbal que puede irse desatando en el momento de una explicación por parte del autor (texto expositivo) que muchas veces no es necesario realizar. Un libro de artista lúdico es en sí mismo un objeto lúdico, un objeto que más allá de su aspecto estético, se conecta a un usuario por medio del concepto y de una realización (performance) en sitio específico.

2.7 El compuesto híbrido

Para dar una precisión en cuanto al uso del término híbrido en arte, debemos decir que, éste ya estaba presente en artistas como Esther Ferrer (n. 1937) que, desde los años 60 lo utiliza, concretamente para referirse a su práctica del performance como un híbrido. Ferrer es una artista que ha trascendido desde que se unió al grupo Zaj en 1964, en la España franquista, junto a los artistas: Juan Hidalgo, Ramón Barce, Walter Marchetti y José Luis Castillejo. Con regularidad participaban también en el grupo Fluxus, y entre ambos colectivos fundamentales en la década de los 60, se discutía esta idea. De aquí proceden consideraciones que sobresalen respecto a lo híbrido, ya que antes de la concepción Arte intermedial, se enfatizaba lo híbrido, al que se le llamaba Arte híbrido, aplicado a varias acciones happening desarrolladas en el contexto político y social que prevaleció bajo la dictadura militar del general Franco.

En cuanto a la creación de libros de artista, identificamos que, a partir de 1967, se desarrollan dentro de Zaj, pero, tal como menciona Henar Rivière: “Los libros, por el contrario, nacieron del trabajo individual de tres de sus miembros: Marchetti, Hidalgo y Castillejo [...] Es cierto que también en este caso latía un sentimiento colectivo, en el sentido de que, como explicaría Marchetti años después, subyacía en ellos la idea de que cada uno hiciera un libro” (2018: 149). Los libros de artista que podemos destacar son *La caída del avión en terreno baldío* (fig. 43) de José Luis Castillejo y *El viaje a Argel* (fig. 44) de Juan Hidalgo. Ambos realizados en 1967, y son considerados los primeros libros de artista en España, dentro del

movimiento grupal de la vanguardia con Zaj. Con estos datos, consideramos que se debe a Ferrer la denominación “Arte híbrido”.

Tomando estas premisas con relación al libro de artista, hemos comprobado que lo híbrido ha sido propuesto para establecer una diferencia entre el libro convencional y el libro hecho con otros componentes con intención artística. Lo híbrido en estos términos está ligado a los estudios de Anne Moeglin-Delcroix, quien observa en las obras *Repro Memento* (1980), *Real Lusch* (1981) (fig. 45) y *Tropos* (1988) (fig. 46), del norteamericano Kevin Osborn (n. 1951), una consistencia híbrida, por la supuesta naturaleza inclasificable, y porque: “su permanencia a un género específico está resultando ser el más problemático [...] Tal ambivalencia plantea la cuestión de qué hace que un libro sea un libro, es decir, qué tan lejos queda un libro y dónde se convierte en un objeto” (Moeglin-Delcroix, 1985: 13). Anterior a este estudio, *Real Lusch* se sometió a la mirada crítica de Clive Phillpot, quien lo coloca como “[...] inconfundible de nuestro tiempo [...] es, en todos los sentidos una obra de arte de la década de 1980 en forma de libro y un vigoroso ejemplo de la obra de un artista” (1982: 77-79).

Como vemos, aquí se juega con la idea que permea en el libro-objeto que particularmente en México tiene adeptos. Osborn, quien se define actualmente en su perfil del sitio *hackaday.com*, como un “Creador, artista, educador STEAM. –nos sentenciamos que– ¡Hackeo(a) cosas para trabajar y jugar!” (*hackaday.io*), establece un concepto claro en *Real Lusch*, al considerar relevante la relación libro-lector. En sus obras más recientes, alejado ya del libro de artista, postula aspectos relevantes relacionados a lo híbrido en contextos de la hipermedia.

Cabe considerar lo poético como idea que se constituye en una suerte de prefiguración (Ricoeur), en uno de los elementos del libro: la página, que siendo sólo página en blanco constituye ya una construcción estética que fue atendida en la preocupación orgánica del libro. La página en blanco, como prefijo visual del artista, en sí mismo ya posee un valor estético y filosófico que se ha dado a llamar, p. ej., en el libro convencional, hoja de respeto u hoja de cortesía. En el campo de la creación, entre lo visual y literario se ha considerado la parte inicial, el blanco al que puede temerse debido a su vacío. Carrión, consideraba que: “El libro más

hermoso y perfecto del mundo es un libro con las páginas en blanco [...] Todo libro del arte nuevo es una búsqueda de esa absoluta blancura [...]” (2012: 51). Una muestra de ello, es su propio libro: *Sistemas* (1983), un libro blanco reducido a una edición de apenas 15 ejemplares (fig. 47). Una muestra más lo vemos en un tipo de libro monocromo, como *Salle de fêtes* (1998) de Ettore Spalletti (1940-2019), libro conceptual, completamente en rojo, formado con 1400 páginas de 17 x 14 cm., editado con 1000 copias (fig. 48). Cerca de lo poético, este libro de artista cuestiona, y contradice la esencia que caracteriza al libro: la escritura.

Por otro lado, si nos limitamos a las concepciones que determinan lo híbrido como el resultado de lo tradicional con el advenimiento de la tecnología en el libro, ésta quedaría explicada en el libro que está conformado en papel, pero que tiene un vínculo con la experiencia digital. Esto que se ha tomado como hibridación: libro de papel-libro electrónico, que reproducen una experiencia doble de transmisión de contenidos, utilizando lo formal y la informática, ya que se da por vías alternas en lo digital, por medio de vehículos de transmisión, como sensores y conexiones USB, WiFi, Bluetooth, tal como sucede con *Elektrobiblioteka* (2012), un libro híbrido de 23 páginas, realizado por el diseñador polaco Waldek Węgrzyn, como parte de su tesis “La Biblioteca Biblioteca” del grado de Maestría en Estudio de Diseño de Publicaciones Multimedia para la Academia de Bellas Artes de Katowice en 2012, y del que existen tres ejemplares (fig. 49-50).

Lo relevante de este material es el carácter interactivo, sumado a un proceso que vincula lo artesanal con lo electrónico, pues el autor ha privilegiado las técnicas de impresión tradicional en la hechura del libro (impresión, encuadernación, diseño y formato), que dependen de un ordenador y una interface para producir la experiencia de su contenido. El carácter de este tipo de trabajo forma parte ya de una realidad si hablamos de libros convencionales en circuitos digitales. En este sentido, el consumo del libro va más allá de la experiencia física, lo cual nos lleva a pensar en la gran posibilidad que se ha abierto ante el lector, para que éste se relacione con el libro de manera accesible, codificando con ello su conocimiento.

Elektrobiblioteka es un diseño de libro que escapa a una definición categórica, su interconexión con la experiencia electrónica por medio de la web, no

es sólo su principal atributo, también debe su inspiración a conceptos de tipografía, especialmente a la edición de El Litssitzky, *La topografía de la tipografía* que se publicó en julio de 1923 en la revista *Merz* (número 4), en plena efervescencia del movimiento constructivista ruso. Este manifiesto en el contexto del constructivismo ruso, dictó las normas en el campo de la tipografía, y sigue siendo un referente. A inicios de la década de los 20, renovó los postulados del arte y el diseño. El concepto de tipografía se extendió masivamente a través de publicaciones como libros, revistas, folletos, etc.

Ésta es su conexión y su punto de partida para hacer efectivo lo que El Litssitzky ya tenía como premisa en sus preocupaciones y postulados estéticos, del que transcribimos dos puntos: “7.- El nuevo libro exige un nuevo escritor. Murieron la pluma y el tintero –y–, 8.- La superficie impresa trasciende el espacio y el tiempo, la superficie impresa, la infinidad de los libros, debe ser trascendida” (*Fundamentos del Diseño Gráfico*, 2005: 50).

Del libro *Elektrobiblioteka* se han escrito algunas reseñas que lo presentan como una novedad en el panorama de la cultura del libro, pero no lo ligan al concepto libro de artista, a pesar de una manufactura técnica como posible conexión. Destaca la breve pero concisa reseña de Emilio Gil, quien lo define como “un artefacto-libro en el que la tinta de impresión y la pantalla digital establecen una relación simbiótica inaudita” (2012. párr. 1). Y prosigue:

Elektrobiblioteka recoge las ideas de Lissitzsky y las materializa en un dispositivo que hibrida el libro físico y la pantalla digital. Cuando el lector pasa las páginas del volumen, el dispositivo electrónico replica y expande en la pantalla la información del pliego correspondiente de una manera similar a una página web. Del mismo modo, si el usuario toca ciertas áreas del papel, el dispositivo electrónico reproduce vídeos, activa animaciones o redirige a otros sitios. (párr. 3)

¿Podríamos catalogar a este ejemplar como libro de artista? La pregunta es pertinente en el sentido crítico que ha tomado ya la aparición de los denominados

“e-libro-arte (libro-arte electrónico)” e “hiperlibro-arte”, surgidos del e-libro (libro electrónico); ambos ya presentes en lo que va del siglo XXI como parte de “un sinfín de estrategias creativas que los artistas han abordado” (Crespo Martín, 2016: 823). Justamente Crespo Martín ha iniciado ya reflexiones sobre las vertientes que ha adquirido la consecuencia del e-libro, señalando que: “En esta prolífica actualidad contamos ya con un acervo de libros-arte realizados con técnicas digitales que nos posicionan ante una necesaria reflexión y sistematización conceptual, procesual y estética del libro-arte/libro de artista en su magnitud digital” (*Ibíd.*). La respuesta por encima de llevarnos a una certeza, nos abre a un entendimiento de que las terminologías muchas veces ya no caben en el cerrado panorama del libro-arte/libro de artista. Problema que no trataremos de solucionar, al menos en esta investigación, sino de entenderlo en sí mismo en términos de lo práctico.

La respuesta puede modularse también al comprender la nueva realidad del libro, y en consecuencia, la nueva realidad del lector y los dispositivos comunicativos que incorporan la conceptualización o especulación respecto al objeto del libro, sin pretender ir más allá de una presentación vinculando herramientas de dos o varias áreas de las artes; esto que se ha dado por llamar *Intermedia* entre arte-literatura, aunque éste no sea su único nexo, pues arte-diseño, texto-imagen, análogo-digital, artesanal-industrial, entre otros constructos, navegan con soltura ya desde hace unas décadas en las reflexiones estéticas contemporáneas. La realidad del libro electrónico es posible por su desarrollo gradual.

Lo que vemos razonable es pensar que, los lindes entre arte y literatura están rebasados, no hay frontera que pueda dividir los discursos producidos por este binomio. Tanto uno como otro se han tomado como pretextos de creación, en una suerte de preconfiguración del discurso. Cabe añadir que, el libro de artista no es exclusivo como discurso sólo para el arte visual o plástico, ya que hace mella en lo literario, y otras áreas que se amoldan flexiblemente entre sus límites. Un trabajo como éste que integra arte-literatura sin estar de lado de uno o a favor de otro, puede, a través de homologar sus desacuerdos, –que muchos se empeñan en ver– en sus procesos de creación. Sea arte y/o literatura puede ser tomado como híbrido.

¿Cómo? la hibridación puede ser el carácter que se homologue en esos desacuerdos.

Volviendo con el ejemplar de Węgrzyn, sin la pretensión de encasillarlo en las rígidas categorías que, no obstante son puntuales respecto a los nuevos rumbos que ha tomado el libro de artista en su esfera digital. Lo factible de éste es la relación establecida entre la página abierta del libro y el sitio web, que permiten navegar por las informaciones intertextuales e hipertextuales. Y ya esta acción genera performar (accionar) el propio proceso de la lectura, de manera que podemos emplear una analogía para la conexión: mano-cursor, pues al pasar ésta a la superficie sensible, se activan los sensores y se abren las posibilidades de asimilación. Algo que no queda fuera de las consideraciones sobre el libro de artista, en el marco de una tradición, incluso sujeta a la etapa antigua del libro.

Estas preocupaciones tocan al artista contemporáneo que ironiza, o contrapone sus discursos a éstos, lo cual hace pensar en el libro como dispositivo conceptual para las generaciones recientes que trabajan en el concepto del objeto del libro, sin ser precisamente libros de artista. Las preocupaciones incluso incorporan lo expositivo, siendo el espacio, el único lugar para su materialización. En este sentido, cumpliendo con la función expositiva del momento, teniendo los cercos que lo vuelven un objeto aurático, como único gesto del momento que se recupera en el espacio.

De esta manera es importante mencionar, que el concepto de lo híbrido viene a colación en parte por la producción posterior al entrecruzamiento conceptual, teniéndolo no sólo en literatura, sino también en otras disciplinas que escapan a categorizaciones tajantes, como el performance, el arte activista, el arte feminista, entre otros. El recorrido que hace el artista en virtud de amoldarse a un discurso, lo ha llevado a tomar caminos diversos con tal de aclarar su intención, ya sea plástica o literaria en el empleo del libro de artista como soporte de lectura o, en estratos que incorporan el carácter expositivo de la obra.

En algunos estudios de caso, la concepción de híbrido está a tono con el lenguaje utilizado, lo que sugiere que, este concepto no recae exclusivamente en arte y literatura, sino que explora áreas distintas del quehacer, del pensamiento, y

del propio proceso del artista en relación con los materiales. Con lo anterior, queda claro que lo híbrido se entreteje a la manera de una retícula por medio del lenguaje, de ésta se desprenden los pormenores que invaden la creación artística.

Cabe añadir que el libro híbrido es ya parte de una realidad que se ve con insistencia en los circuitos y que presenta una dificultad al intentar colocarse como objeto de consumo. Por un lado es parte ya de una era globalizada y tecnológica. Para los intereses y objetivos de esta tesis, la referencia a lo híbrido se dará por los medios del lenguaje, en pos de alcanzar una meta como mensaje pero a partir del material.

Teniendo muy claro el panorama en que se ha propuesto ya esta categoría, donde la fusión se da a partir de lo material con lo digital, nos damos cuenta que, algo externo y de una naturaleza diferente entra en la simbiosis del libro, ya sea en la concepción objetual del mismo, a partir de planteamientos conceptuales, sin que la función original del libro quede en segundo plano o totalmente fuera, con el fin de establecer juegos, anteponer dudas, invitar a la lectura, etc. La rigurosidad con que se ha visto desde el inicio ha hecho que se piense que todo libro de artista debe respetar su forma. Hoy en día, situados en el siglo XXI, la idea es más que flexible al cambio radical que estamos viviendo.

Por último, el carácter híbrido no excluye premisas que no se circunscriban en el binomio tradicional-digital. En una producción reciente, caben concepciones dispares de toda formación tradicional del libro, siempre que haya un planteamiento conceptual que permita el diálogo con el objeto. Ante el cúmulo de expresiones contemporáneas, donde se han sentado bases sólo queda pensar a los libros de artista como híbridos de la expresión.

2.8 Híbridos de la expresión: *Libbridos*

Teniendo hasta aquí más claro el panorama del libro de artista, podemos decir que, en éste convive un universo de múltiples identidades, una gama entera –si se quiere–, de formas visuales o escritas, en forma de texto o representaciones

(imágenes) que significan de acuerdo a la mezcla que hace el artista de ellas. Esta mezcla, similar a un amasijo de materias de procedencias disímiles, da como resultado contenidos conceptuales, altamente dotados de sentido, que problematizan en las nuevas formas de ver y entender.

Un ejemplo de esto se da en la escritura. Crespo Martín menciona que el texto puede ser inventado (1999: 110), y no precisamente como texto literario, sino como gesto plástico. Añadimos la disposición del estilo caligráfico con que se ve a las palabras y sus minúsculos componentes: letras, arabescos, puntuaciones, morfemas, sintagmas, etc., yuxtapuestos en el plano, con o sin paginación, remiten formas orgánicas similares a una enredadera. Se trata desde luego de formulaciones caligráficas a partir de la experimentación espacial, el *Lettering* irrumpiendo la página. El texto inventado es consecuencia de una integración entre lo visual y lo escrito. Hemos dado una muestra de ello líneas arriba.

En cuanto a la construcción objetual del libro de artista, ¿Cómo podríamos llamar a estos como objetos, que remiten a la forma del libro? Juegan con ella, se articulan en una mimesis y en lo pragmático, pues constituyen un diálogo entre artista y espectador-lector: éste incluso es un híbrido ante dos hechos perceptivos: ve y lee al mismo tiempo: espectador y lector, a la manera del visitante de exposiciones o del lector avezado en la literatura tradicional. El objeto-libro, y no libro-objeto; transformado de materias primas acordes a su función, actúa de museo portátil (Duchamp), o lugar imaginario del artista. Esta transformación del libro ya es un acto en sí artístico, puede incluso referirlo en su forma original, hacer pastiche de ello, o emularlo irónicamente. Esta emulación puede incluso llegar al absurdo.

Estas consideraciones sirven para desplazarnos a una idea de híbrido contemporáneo, con el *Marcel Duchamp un juego entre mí y yo* (2015), de François Olislaeger (n. 1978). Un libro editado industrialmente por Turner, de medidas 15 x 23 cm., en posición cerrada, y seis metros desplegados en forma de acordeón (fig. 51). En este ejemplar cabe la unión arte-vida, que proponía Duchamp, pero con el apoyo de la narrativa gráfica y su materialidad flexible. Lo híbrido se determina por la inclusión de un medio dispar, en este caso el cómic, que había quedado relegado del aparato editorial llamémosle sofisticado, pues su área es más popular, en donde

no se toma al objeto como arte, sino a la secuencialidad narrativa que se enuncia en el soporte. Aquí el cómic se fusiona a la objetualidad del libro al utilizar la forma acordeón, y no escapa a la noción de libro de artista, pues lo imita ayudado de la industria en una consideración de tiraje masivo. Por otro lado, la fusión arte-vida, que merecía especial atención por parte del gesto artístico de Duchamp, es contada en una tira cómica, pero que trasciende en su materialidad al usar la forma de acordeón. La forma libro, más la narrativa gráfica sintetizan los medios de donde provienen: lo culto y lo popular. Estas ideas nos sirven para finalizar con la concepción internacional del libro de artista, y dar paso al contexto nacional, (aunque consideramos que esta idea podría quedar desechada en la construcción de lo híbrido), ya que limita la idea de intermediación de fronteras, justo en la figura de Duchamp.

Volviendo con la idea de un tipo de libro inclasificable, y tratando de encontrar solución, hemos convenido en que, si la idea es llamar a las cosas por su nombre, porque del creador es el acto de nombrar, la idea es llamarlos: *Libbridos*, donde el pensamiento artístico es lo que cuenta. Ya las historias ahí contenidas (en cualquiera de sus formas), o los gestos y poéticas, traducen el tiempo, o la linealidad del tiempo en una experiencia única. Esta experiencia se va vertiendo en los ojos del contemplador, en su accionar lento, pausado o con rapidez vertiginosa en un soporte condicionado como página. En el hojear, el ritmo se apertura a dilucidaciones únicas en su tipo. En el hojear está el ojear (de movimiento ocular). El ritmo está ya en las palabras, o imágenes, o en la mezcla de ambas, en la transición de una idea a otra. O, –tratando de explicar la solución–. Cómo pueden llamarse, a los que alguna vez fue fueron: “...«engendros» de la marginalidad” (Kartofel y Marín. 1992: 28-29) o “extrañas criaturas” (Crespo Martín, 1999, 27). En nuestra opinión, cada quien puede llamarle como quiera, ya que a veces caemos en la cuenta –como lo refiere Kartofel y Marín–, en relación a la producción y venta de estos ejemplares que: “[...] esta y otras publicaciones deben venderse porque es casi la única manera de que la gente las cuide, las respete y las colecciona” (29).

3 CAPÍTULO TRES. LAS MATERIALIDADES HÍBRIDAS EN EL LIBRO DE ARTISTA EN MÉXICO

Para abordar el libro de artista en el contexto mexicano, tomaremos como base de conceptualización el componente híbrido, que es el resultado de una mezcla del texto-imagen, sin que se dé por esto una literatura como tal, y sin que sea la única conexión, ya que lo podemos entender a partir de binomios: único-múltiple, artesanal-industrial, etc. No obstante, ya en los campos de especialización se denomina Literatura visual a los preceptos del lenguaje experimental presentes en la poesía visual y concreta. Para continuar, debemos remitirnos al universo general del arte, dado el carácter híbrido en que se ha forjado. Esto es tratado desde el enfoque vanguardista del arte moderno, con una búsqueda de integridad, y la inclusión de elementos dispares, provenientes de muchos focos, incluido el factor cultural. Por consiguiente podemos afirmar que:

Lo híbrido se viene presentando desde las vanguardias de principios del siglo XX como característica de avance del arte hacia lo inexplorado, posibilitando en las creaciones la incorporación conjunta de materiales y conceptos aparentemente incompatibles, pero de cuya fusión se desprende lo inédito. (Galán, J. y Felip, F., 2013: 19)

Lo híbrido es producto de la conexión entre disciplinas, ya que: “En un mundo cada vez más interconectado, la disolución de fronteras entre disciplinas se perfila como paradigma de la creación actual, donde el discurso más idóneo se define como lugar de encuentro de innumerables lenguajes” (*Ibíd.*). Es posible que, desde la consistencia material, lo híbrido haya estado presente desde antes, sin embargo, somos más consciente de su existencia hoy en día.

Un primer esbozo de su aparición se presenta con el uso del *collage* que devino en prácticas como el *ready-made*, el *objet trouvé* y el *assemblages*, aplicados a los movimientos de vanguardia (Galán, J. y Felip, F. 1). Danto advertía, como paradigma de lo contemporáneo la técnica del *collage* en los términos que Marx

Ernst había referido como: “el encuentro de dos realidades distantes en un plano ajeno a ambas” (ctd. por Danto, 28).

Pero Danto se extiende en su argumentación introductoria “Moderno, posmoderno y contemporáneo” y ve como “valiosa fórmula”, lo propuesto por Robert Venturi en 1966, en alusión a lo híbrido en los elementos que no muestran su pureza (34). De ahí se sirve para justificar la estrategia de apropiación de la imagen, recurso frecuentado por un amplio número de artistas que representaron en lo moderno y lo contemporáneo, lo paradigmático de una técnica. En el contexto latinoamericano, Néstor García Canclini demostró en su emblemático ensayo *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, que había: “[...] Arte de citas europeas o arte de citas populares: siempre arte mestizo, impuro, que existe a fuerza de colocarse en el cruce de los caminos que nos han ido componiendo y descomponiendo” (1990: 307).

Especialmente García Canclini, ve como géneros impuros al grafiti y la historieta, que se desentendieron de ciertos privilegios que ofrecía la cultura convencional y, por lo tanto, hayan sido prácticas que desde su nacimiento expresaron su condición híbrida (314). Consideramos que ambos lenguajes desafían las reglas, y por esta razón migren constantemente en pos de encontrar soluciones a partir de cruzamientos con otros lenguajes que hacen efectivo un circuito masivo. En estos términos, podría estar inscrito el lenguaje en general, pero también el usuario, que experimenta la migración, activando el conflicto con lo nuevo y lo desconocido. Ambos lenguajes podrían ser considerados como: “Lugares de intersección entre lo visual y lo literario, lo culto y lo popular, –ya que–, acercan lo artesanal a la producción industrial y la circulación masiva” (*Ibíd.*).

Lo híbrido parece cobrar fuerza con la transición de lo moderno a lo contemporáneo, y con el auge de los experimentos que atañen al lenguaje. Viene a propósito un escrito en referencia a este tópico aplicado al arte correo y la poesía visual, presentado en el marco del Encuentro Internacional de Arte Correo y Poesía Visual FLUX 2008 en Río Claro, San Pablo, Brasil, y en el marco de la Xª (última) Bienal de Poesía Visual-Experimental en México en noviembre de 2008:

Una de las notas sobresalientes del arte contemporáneo es la hibridación de los géneros que se sostiene en un proceso de continua experimentación y que lleva a redefinir las prácticas artísticas como prácticas contaminadas y contaminantes. La hibridación supone que ningún lenguaje o disciplina se encuentra ya en estado puro, sino sometida a una serie de cruces y desplazamientos de fronteras que provoca un desmontaje de todas las categorías tradicionales y la aparición de nuevas formas de producción. Los procesos creativos se nutren de una multiplicidad de recursos y lenguajes en una dinámica de contaminación permanente. «Contaminar» es quebrar los límites disciplinares para dar origen a formas artísticas inéditas e inclasificables; y cada uno de estos productos es al mismo tiempo contaminante, es decir, capaz de encerrar en sí mismo un germen de contaminación transmisible. (De Gracia, 2008. párr. 1)

Aunque se hable del carácter híbrido que presentan dos expresiones, no deja de ser interesante la alusión en términos de su presencia en ámbitos marginales. De Gracia refiere al arte correo y la poesía visual como “las dos especies híbridas” (*Ibíd.*). Sumaremos como tercera especie híbrida al libro de artista, por la difícil definición y clasificación, que se muestra escurridiza hasta la fecha.

Respecto a la noción de la materialidad sujeta al dispositivo libro de artista, advertimos que se trata de algo que va más allá del componente, ya que privilegia la unidad que lo conforma. Esta posibilidad se presenta en lo modificable frente al medio convencional, en el soporte u otros elementos que lo integran. Las materialidades dispares que se integran en un libro de artista, y que procedan de naturaleza distintas, conciben lo híbrido. Por lo general, en el Libro-Objeto esto se comprueba, por los elementos dispares que componen la unidad. El espacio del libro también nos llega a cuestionar, al no conservar nada puro como materia, pues en éste se integran las calidades que provienen de la naturaleza: la pulpa vegetal para el papel, los minerales para las tintas, etc. Pasa lo mismo con los componentes formales: una rúbrica hecha imagen, o cualquier otro elemento que dificulte distinguir la separación de fronteras. Con todo esto, no sabemos si lo híbrido se

imponga como el nuevo paradigma del arte en general y particularmente del libro de artista.

En este sentido, se puede afirmar que en el libro de artista por lo general no hay nada puro y que, lo híbrido está ya en la construcción sintáctica Libro/de/Artista. ¿Se trata de un libro de arte? ¿Sobre arte? La problemática se presenta justamente en la unión ambivalente de constructos imaginarios, que hechos coincidir nos sitúan de frente a una extrañeza, de su propia construcción y del lenguaje. Isabelle Jameson afirma que: “[...] el matrimonio del libro y del arte dio lugar a un nuevo género: el libro de artista” (2019, párr. 2). Precisamente ésta es la condición de lo híbrido. Pero, en aras de ofrecer mayor claridad, sentenciamos que: “El «libro de artista» no es un libro de arte. El «libro de artista» no es un libro sobre el arte. El «libro de artista» es una obra de arte” (Schraenen, 2010: 7).

Concebir lo anterior en el contexto de lo mexicano, es de antemano una hipótesis que iremos comprobando consecutivamente. Como premisa, podemos llamar híbrido al resultado de la convivencia de dos o más agentes en la construcción conceptual y material del libro de artista, tomando en cuenta que, estos agentes pueden concebir realidades ambiguas, forjadas ya sea en la unión de la letra con la imagen, lo artesanal con lo industrial, o incluso disciplinas de trabajo. Sin ser categóricos podemos afirmar que, en algunos libros de artistas, confluyen tres: arte, literatura y diseño, ya que se acepta que:

El Libro-Arte es un nuevo híbrido, distinto de cualquier antecedente, cuya identidad está continuamente emergiendo en la actualidad. Mientras la pintura o la escultura tradicional han sido cuestionadas como signos moribundos de una tradición artesana, los libros permanecen viables, expresivos y transformables. (Crespo Martín, 1999: 17)

En el contexto que nos ocupa, lo híbrido podría estar definiendo una forma de trabajo, y con ello el establecimiento de una identidad. A diferencia de lo que se ha pretendido al adoptar lo externo, con moldes aplicados que inconscientemente nos moldean al gusto de los otros. Nuestro trabajo artístico, y particularmente

nuestro tipo de libro de artista, en el marco de las expresiones en el arte contemporáneo contiene acentos propios que bien valdría preservar.

En este sentido, cabe aclarar el tipo de importación del término que usamos para designar nuestro trabajo, que dicho sea de paso, nos integra, pues somos también híbridos culturalmente, es decir, los otros en relación a Europa. García Canclini en el referido estudio aclara el uso del término, que prefiere en vez del ya tan tarareado “mestizaje”. Menciona que: “Los países Latinoamericanos son actualmente resultado de la sedimentación, yuxtaposición y entrecruzamiento de tradiciones indígenas [...] del hispanismo colonial católico y de las acciones políticas educativas y comunicacionales modernas” (71). Queda claro que la modernización propició la hibridación, y de esta manera, a partir de importaciones y adaptaciones se asumieron las identidades, “las formaciones híbridas” (*Ibíd.*). Pasa lo mismo en arte, especialmente en “La primera fase del modernismo latinoamericano fue promovida por artistas y escritores que regresaban a sus países luego de una temporada en Europa [...]” (75). Los ejemplos mostrados en el punto 1.2., así lo comprueban. Pero no sólo fue Europa, sino que el sentido de migración se extendió notablemente hacia otros puntos geográficos.

Los artistas obviarían en su práctica no sólo el “trasplante” directo, sino la necesidad de “cómo volver compatibles la experiencia internacional con las tareas que les presentaban sociedades en desarrollo” (*Ibíd.*). Lograron sus empeños al ir sumando reinterpretaciones en cadena en una suerte de “yuxtaposición multicultural de estéticas” (120). Sólo de esta manera puede entenderse el origen de lo híbrido de propuestas artísticas en un panorama general del arte y particularmente en obras circunscritas en la objetualidad del libro de artista, que así como “[...] en la pintura reciente un mismo cuadro puede ser a la vez hiperrealista, impresionista y pop; un retablo o una máscara combinan iconos tradicionales con lo que vemos en la televisión” (307). Un libro de artista presenta fusiones estilísticas determinantes con la idea de expresiones y disciplinas contaminantes.

Dejemos aquí este concepto para seguir con lo que se refiere a las clasificaciones que se han dado al libro de artista en nuestro contexto. Sobresale una que se emplea en estudios académicos a partir de la implementación desde

1992 del “Seminario-Taller de Investigación y Producción del Libro Alternativo de la ENAP” por el Dr. Daniel Manzano en la ENAP UNAM, hoy FAD. Este seminario se estableció como una vía para titulación y fue impartido, según el currículo del Dr. hasta 2010.

En la revista *925. Artes y Diseño* (2016), encontramos una curiosa reflexión, en defensa por los conceptos tratados por el Dr. Manzano que, en su clasificación, parte de “alternativo”, y se extiende a Libro de Artista, Libro-Objeto y Libro Híbrido, a las que se suman: Libro ilustrado, Libro parasitado, Libro intervenido, Libro alterado, Libro Virtual, Libro Mutante, Libro Transitable, No Libro y Los Otros Libros (v. Cuadro 5).

L.T. Libro Tradicional							
L.A. Libro Alternativo							
L.A. Libro de Artista				L.O. Libro Objeto			
= L.H. Libro Híbrido							
Libro ilustrado	Libro parasitado	Libro intervenido	Libro alterado	Libro Virtual	Libro Mutante	Libro Transitable	No Libro
Los Otros Libros							

Cuadro 5. Clasificación a partir del Dr. Daniel Manzano. Fuente: Elaboración propia a partir de apuntes y lectura de “En los márgenes del libro: el libro de artista, el libro objeto y la memoria histórica”, De la Cruz Hinojos, Euridice Mónica.

Advertimos también en este texto, una clasificación por formatos: Concertina, Leporello, Biombo, Libro Bandera (Flag book), Libro Túnel, Libro “Turkish map”, y una más por encuadernación: acolchado, alemana, de edición, holandesa, inglesa, de media tela, en silla, en espiral, japonesa, etc. (Cfr. De la Cruz, 2016).

De manera que, lo “Alternativo” y “Otro libro” son defendidos a diestra y siniestra por allegados a estos preceptos, que trabajan o trabajaron con esta vertiente de pensamiento (académicamente) desde los años 90 con el Dr. Manzano

como guía. Considerando que hasta la fecha no ha habido una argumentación teórica en cuanto al uso de los anteriores términos, nos preguntamos ¿por qué alternativo? y, ¿de dónde viene la designación Otro libro? Responderemos en la medida de lo posible, pero antes precisamos que, el término alternativo, propuesto como categoría general del libro de artista, nos sugiere una obviedad.

Renglón aparte merece discutir el concepto Otros libros, referidos en apartados, o menciones superficiales, donde se atribuye al poeta Raúl Renán su denominación, algo que sigue fomentando confusiones en cuanto al origen del término. Para esclarecer, primero lo “Alternativo” nos atrevemos a pensar en la posibilidad de lo alterno como derivación de una teoría de la alteridad, y “Lo otro” como teoría de la otredad. Ambas posibilidades representan áreas de teorización profunda que parecen estar implícitas en una práctica particular en México, pero que han escapado a una reflexión más allá de lo anecdótico. Las teorías sobre estos tópicos son extensas. Vemos que ambas denominaciones tienen mucho que ver, sobre todo en su trasfondo filosófico.

Con estos señalamientos sostenemos que Lo otro, está más cerca de Carrión que de Renán quien, ciertamente, publicó *Los Otros Libros. Distintas opciones en el trabajo editorial* en 1988, ensayo de carácter testimonial donde da cuenta de un apogeo referido por los críticos que identifican particularmente el periodo que va de 1976 a 1983 como la “Edad de oro” (14). Renán lo explica así: “[...] surge, por cierto, al margen de la industria y de todas las formas favorables a sus fines comerciales; también lo llamaron de alternativa o de editores y autores independientes” (*Ibíd*).

Vemos que aquí, Renán suma “editores y autores independientes”, así como “ediciones marginales”. Lo cierto es que Los otros libros, según lo expresa el testimonio de Renán, se limitó a un periodo de ocho años, y su nacimiento se debió a la presentación que hicieron en la Primera Feria Internacional del Libro/México-UNAM, lugar donde se dio a conocer el manifiesto de Los otros editores (18). Renán da estos datos pero no precisa fechas, ni la datación del manifiesto, así como alguna conexión con Carrión, sólo refiere que, fue una “empresa malograda”. En general, podemos ver este ensayo con falta de rigor académico del que muchos investigadores se han sujetado para justificar el movimiento del Libro de artista en

México. Un ejemplo de ello es mencionar que el periodo que va de 1976 a 1983, es para algunos críticos “la edad de oro” de los otros libros, sin referir el nombre de un solo crítico.

Sin embargo, lo que vemos respecto al empleo Otro libro, es literalmente la traducción de Other Book, formulado por Carrión en 1975, al nombrar así a la primera librería/galería especializada en Ámsterdam. Previamente, en mayo de 1974, Carrión firmaba la conclusión de su texto “El arte nuevo de hacer libros”, donde menciona: “En el arte viejo el escritor se cree inocente del libro real. Él escribe el texto. El resto lo hacen los lacayos, los artesanos, los obreros, los otros” (39), en referencia a aquéllos que hacen el libro. Carrión escribió un texto más con el título “Otros libros” en 1986, que se publicó en *Quant aux livres / On Books* (1997 y 2008). Aunque en este texto no se aclare el porqué del título, menciona la capacidad de ese otro libro que considera distinto de los convencionales, ya que, un libro de artista será otro si transgrede la norma. Carrión decía “[...] hacer libros de artista no consiste primordialmente en ocuparse de la estética, sino de la política cultural” (121). De modo que esto, podría ser un conector en la concepción de lo otro, como aquello que contradice la estructura convencional, en términos de edición. En cuanto al origen del nombre dado, Schraenen hace la siguiente especulación:

El nombre Other Books and So, ideado por Ulises Carrión, era explícito. La obra de Shakespeare constituía una fuente importante de reflexión para él y tal vez se inspirase en el nombre de la famosa librería Shakespeare & Co, que probablemente conoció durante su estancia en París. En cualquier caso, la primera parte del nombre, «Other books», indica la finalidad de esta librería-galería: la presentación, producción y distribución de publicaciones que ya no eran textos literarios ni relacionados con el arte, sino libros que eran arte o, tal como los describía Ulises Carrión en sus folletos publicitarios, «nolibros, antilibros, pseudolibros, cuasilibros, libros concretos, libros visuales, libros conceptuales, libros estructurales, libros proyecto, libros declaración, libros instrucción». La segunda parte del nombre, «and so», sugiere todo tipo de publicaciones inclasificables, indefinibles en el momento

de su aparición inicial en el panorama del arte. Consistían principalmente en obras publicadas por artistas, junto con todo tipo de documentos efímeros, postales, obras gráficas, discos, casetes, etc. (2016: 17)

Los otros libros en México no fue un movimiento que haya nacido solo, sino que tuvo como conexión los postulados de Carrión, que se organizan con: 1) la librería Other BookS And So (OBAS), y Other BookS And So Archive (OBASA), y 2) la publicación de “El arte nuevo de hacer libros” en *Plural* en 1975, y “Otros libros” en 1986, lo cual implica una importación directa desde Ámsterdam, a través de la revista como objeto editorial movable, aunado a la estrategia flexible del correo. Todo esto sumado a los nexos establecidos, vía Ellion y Ehrenberg. Hasta aquí, consideramos que existe un nexo aceptado pero no aludido cuando queremos colgarle el milagro a Renán, respecto a la denominación Los otros libros que, como un ejemplo más a este esquema, o discurso de lo otro, advertimos como antecedente la presencia en 1968 del grupo Arte Otro (v. 3.7.).

Una muestra más de la noción “Otro” en Carrión, se refleja en la correspondencia con Octavio Paz: “Correspondencia / Conjugaciones o historias de amor” (1973), ocurrida un año antes. En ésta menciona esta idea, pero en referencia a la literatura. Carrión se explaya en sus ideas con el tono irónico que lo caracteriza, pues quiere hacer valer sus opiniones; menciona la calidad de lo Otro, aplicado en esa Otra literatura. Habla de la capacidad de hacer libros “[...] más pequeños, más baratos, más fáciles de leer y más fáciles de fabricar...” (Cfr. *Plural*, no. 20, 15-16). Sobre esta correspondencia que trasciende en posturas críticas respecto a la literatura en ambos, puede verse como intercambio y confrontación del Yo y el Otro, ya que: “Más que cartas cruzadas, la correspondencia entre Carrión y Paz supone un juego de miradas cruzadas. Ambos están mirando a través de un mismo agujero pero cada uno está situado a un lado distinto de la pared” (Fabre, 2005: 39).

Lo Otro, como parte de un discurso global atañía al círculo académico de la época. Varios artistas se veían reflejados, es decir que, esta etiqueta se reflejaba en el discurso general visto en filosofía, literatura, sociología, arqueología, arte, etc., especialmente dentro de lo que se conoce como existencialismo, cuyos

antecedentes se extienden en materia de filosofía de Hegel a Levinas y Jean Paul Sartre, de Juan Villoro a Octavio Paz, etc.

Entendemos que la designación Otros libros, es sólo para dar sentido a un postulado, pues como discurso ya estaba vigente desde tiempo antes. En este sentido, es fácil reconocer un cierto error en trabajos de investigación que sólo rememoran el hecho de los Otros libros como categoría, o como sinónimo, y desde aquí decimos, que lo no son. Los términos Alternativo y Otros libros, el primero como una categoría de libro, y el segundo como una expresión para distinguirlos en un panorama de discursos oficiales, al parecer han respondido prácticamente con la discursividad en general del relato. Entonces, las tesis que sostienen que es a Renán, a quien debemos este concepto, se caen por su propio peso. Lo Otro como discurso está muy presente cuando se intenta dar sentido y una valoración a aquello (personas, productos, etc.) que no está visibilizado entre los discursos oficiales, de esta manera es notorio el empleo para referir metafóricamente, p. ej., en la ponderación de títulos como, La otra literatura, El otro México, Los otros museos, etc. Un ejemplo más: el otro y la otra, son los que están condicionados a la clandestinidad, los que no pueden referir el vínculo amoroso, porque se da por hecho que no son los oficiales en turno. El otro en el comportamiento humano, es el que piensa diferente, el que actúa diferente. Ulises Carrión pensaba diferente, y era diferente, y luchaba por una visibilidad hacia su propio trabajo a través del libro de artista.

Con estos puntos, corregimos que “lo otro” no es invención de Renán, pues sólo traslada un concepto general y ambiguo en el sentido de definición, de manera que situarlo para solucionar un problema es aún más problemático. Notamos que sigue estando en boca de muchos, incluso en las opiniones más prestigiosas, como Magali Lara o Arnulfo Aquino, éste particularmente refiere que: “el auge de proclamas, boletines, circulares, volantes y periódicos impresos en mimeógrafo, como órgano principal en la difusión de propaganda escrita y que dio origen a la prensa marginal y a los «otros libros» de los años 70” (2011: 39).

Para tener una idea clara de lo anterior, aquí la clasificación, seguida de una breve explicación: “El Libro Alternativo (de Artista, objeto, híbrido, ilustrado o

transitable) [...] Este tipo de libros, los alternativos, procuran ser distintos a los miembros de su misma especie, por lo regular sus señas anárquicas principian con la fuerza que los genera” (Manzano, 2010: 2-6). Como vemos, aquí se aplica una síntesis de lo que se dijo anteriormente como “Un otro *libro* tiene personalidad distinta a la de los otros miembros de la especie. Pero suele estar distante de su modelo original” (Renán, 2009: 13).

Lo que decimos respecto a la teoría de lo otro no está alejada de la aplicación, pues es claro en términos prácticos. Se trata de una teoría puesta en marcha a través de la designación retórica. Lo que es debatible es que teóricamente no lo dicen. Aquí una muestra:

[...] los «otros libros» representan la inconformidad en distintos sentidos, por un lado la pobreza que se ha manifestado en cuanto a la integración del texto con el libro y, por otro, los obstáculos que las galerías y algunos espacios culturales tienen hacia los trabajos de los productores que así ven frustrados sus deseos de dar a conocer su material. (Manzano, 6)

Respecto a lo híbrido, llama la atención su inclusión a esta clasificación, y más, que sea ya objeto de estudio, ejemplo de ello son las tesis de la artista Elsa Madrigal (n. 1971), específicamente ella trata el concepto en sus propuestas de libros alternativos. Sus estudios fueron llevados en estos términos, sus dos tesis: “La risa en la expresión plástica. Humor negro en el libro alternativo *Matarilerilerón*” (Tesis Maestría, 2000) y “Relaciones temporales en el libro alternativo. Lectura de los tiempos representados en el libro híbrido *Jirones*” (Tesis Licenciatura, 1997), presentadas con la dirección del Dr. Manzano defienden este postulado, advertimos que el mencionado seminario es también práctico, una línea que distinguió a la ENAP, en aquellos años del siglo pasado y primer decenio del nuevo siglo. De manera que, podemos considerar que lo híbrido está muy presente en el contexto mexicano, y particularmente se ha amoldado a una forma de dirigirnos al objeto que especialmente llamamos en México con insistente ambigüedad.

Cabe señalar que en términos de clasificaciones, en México no se ha insistido, muy por lo contrario, se ha especulado con las teorías que nos vienen de fuera, y principalmente con Carrión tenemos un ejemplo de aportación teórica directa, pero venida del exterior, y consideramos que no es la única, pues a la par de él, existieron aportaciones de Clive Phillpot y Anne Moeglin-Delcroix, por mencionar a dos teóricos del libro de artista. También sobresalen algunas ideas que años después fueron tratadas en la tesis de Aroeste Meshoulam, quien afirma que: “La historia del *libro de artista* en México muestra un sendero único y particular. Cuando se trata de un género tan reciente, todas las contribuciones de cada participante, aun cuando sean mínimas, son relevantes para conocer todo el panorama y así poder escribir sobre él” (203).

Aroeste parte de una categorización que considera la forma y el contenido como atributos de la obra, y que desarrolla en siete rubros, partiendo de lo general. Éstos se organizan del siguiente modo: libro-objeto, libro intervenido, y de ahí se desplaza a una categorización por temas: el libro como búsquedas y cuestionamientos, el libro como documentaciones o acumulaciones, el libro como indagaciones personales, el libro como alegorías sobre el medio ambiente y, el libro como edificaciones de mitos (244) (v. cuadro 6).

LIBRO DE ARTISTA	Libro-Objeto	}	1.- El libro como búsquedas y cuestionamientos 2.- El libro como documentaciones o acumulaciones 3.- El libro como indagaciones personales 4.- el libro como alegorías sobre el medio ambiente 5.- El libro como edificaciones de mitos
	Libro Intervenido		

Cuadro 6. Clasificación a partir de Tesis de la Dra. Sara Lilian Aroeste Meshoulam. Fuente: Tesis.

De esta manera vemos productivo bosquejar algunas ideas, que pueden o no, esclarecer la problemática de las clasificaciones. Se propone lo siguiente: privilegiamos como categoría general el LIBRO (coincidiendo con Vilchis Esquivel), como subcategoría LIBRO DE ARTISTA, y subsiguientes: las denominaciones LIBRO OBJETO, al que le sigue LIBRO HÍBRIDO que consideramos más una

adaptación y caracterización natural del libro de artista, que subcategoría. Con esto, también expresamos que, todos los libros de artista son híbridos en cualquiera de sus formas. Si el libro como tal, es ya un híbrido, entonces que se esperaría de una propuesta categórica que ha roto paradigmas. Con esta clasificación espontánea, de casillas vacías podríamos continuar con algunas otras denominaciones, p. ej., las que tratamos en el punto 2.6.: Libro objeto lúdico, libro objeto irónico, que podrían considerarse para los espacios vacíos (v. Cuadro 7).

LIBRO			
	LIBRO DE ARTISTA		
		LIBRO OBJETO	
			LIBRO HÍBRIDO

Cuadro 6. Clasificación espontánea. Fuente: Elaboración propia.

Vale también aclarar que el libro de artista es alternativo porque implica contradecir al sistema con la idea de autopublicarse para evadir las trabas oficiales a las que se enfrenta un artista, es decir que, la muestra de un inconformismo incide en una especie de filosofía del arte, pero aplicada a un objeto histórico.

3.1 El libro-maleta Octavio Paz / Marcel Duchamp

A fines de 1968, concretamente el 10 de diciembre, se terminó de imprimir el Libro-maleta *Octavio Paz / Marcel Duchamp* (fig. 52). Un objeto en el que es vertida la estética fundamental del artista francés, fallecido el 2 de octubre de ese año y que, en un afán por mostrarlo desde una perspectiva fiel a sus principios artísticos, y como una forma de rendirle homenaje, a partir de un proceso que va de la mimesis artística al diseño, el pintor, diseñador y editor Vicente Rojo (Barcelona, España, 1932, vecino en México desde 1949), en colaboración con Octavio Paz, llevaron a cabo una serie de acciones (intercambio de ideas y correspondencia) que culminaron acertadamente con la edición de este trabajo, único en su tipo en un

contexto del arte mexicano que salía de los cánones tradiciones dictados por el nacionalismo.

Partiremos de este hecho para abordar un momento histórico importante, como el antecedente del libro de artista en México, aclarando que, esta consideración no es arbitraria, pues tomamos como referencia las investigaciones: “Libro de artista: espacio alternativo. Un repaso de evidencia mexicana”, (Sara Lilian Aroeste Meshoulam, Casa LAMM. 2010, Cd. de México) y “El Libro-maleta *Octavio Paz / Marcel Duchamp*, 1968: Historia, producción y sentido”, (Natalia González Gottdiener, UNAM. 2015, Cd. de México). En ambas se menciona este ejemplar, que podemos situar subjetivamente como los inicios del libro de artista en México.

Basado en su forma objetual en un original (Caja-maleta, 1941), el Libro-maleta no presenta rasgo de originalidad alguno o “artisticidad”, más allá del propio hecho de dar a conocer el ensayo de Octavio Paz, titulado “Marcel Duchamp o El castillo de la pureza”, un aspecto que le da al libro un aura de objeto contenedor del texto literario, a juzgar que lo literario se vislumbra en el ensayo crítico como una forma de presentar al artista francés en el contexto de un público distinto al suyo, y nos referimos al de habla hispana. La perla –por así decirlo– del objeto contenedor es el ensayo en sí mismo como texto casi inédito y, obviamente la presentación de la obra duplicada de los originales de Duchamp, que difícilmente podrían ser incluidos en una propuesta de libro tradicional, pero justo éstos fueron los propósitos que se tejieron alrededor del proyecto de edición.

Respecto al origen de este tipo de propuesta, en palabras de Rojo, es aún más profundo su nacimiento, y se encuentra en los trabajos de la imprenta Madero, que inició actividades a principios de los años 50, y finalizó en 1998. Rojo fue su director en 1961. Un año antes, había cofundado Era ediciones. Posteriormente, gestionó este tipo de publicaciones, con el apoyo de Enrique Cattaneo⁵, siendo éste

⁵ Sobresale un punto importante: existe una tradición en los medios gráficos de los impresores, entre ellos Cattaneo, que se ha distinguido por ser un impresor impecable que pone al servicio su técnica, específicamente en la producción del libro de artista editado. En una plática llevada a cabo en la Fundación Javier Marín, en la Ciudad de México, pudimos conocer parte de su producción gráfica, incluyendo algunos ejemplares de libros de artista, corroborando la alta calidad como impresor de su trabajo y de otros artistas a quien imprime de manera frecuente. *Encuentros: “Encuentro con Enrique Cattaneo”*. Fundación Javier Marín, Ciudad de México. 28 de noviembre de 2016.

un gran impresor y, con quien realizara una empresa paralela dentro de Era, que terminó por llamarse Multiarte, comenzando sus actividades en 1980.

El libro-maleta nos hace reflexionar en la importancia de la edición, y en la autoría, siendo un libro propiamente colaborativo, lo cual permite establecerlo como libro en coautoría, pues cada uno de sus colaboradores desempeñaron tareas distintas, pero en quien recayó la construcción y diseño conceptual fue a Vicente Rojo a partir de la idea por dar a conocer el ensayo de Octavio Paz, escrito mientras éste radicaba en la India en 1967, y que fuera publicado parcialmente en la revista *Bellas Artes* del INBA (marzo-abril, 1967, 19-51). Este ensayo presenta a Duchamp en su justa dimensión como un artista novedoso del siglo XX, Paz fue uno de los primeros escritores en considerarlo como un artista importante, igualmente el ensayo es uno de los primeros que se difundieron en Latinoamérica.

Respecto a la noción de obra colaborativa, se ha especulado como una forma de libro de artista desde sus inicios, lo cual permite pensar en el proceso del arte, y de la edición al tratarse de libros; de hecho, son cuestiones implícitas que responden a las formas tradicionales del libro, a su operación desde el trabajo en equipo, que nos recuerda el origen y el auge del libro en distintas épocas: medieval, romano, renacentista, por mencionar estos periodos donde la mano de obra de un sinfín de especialistas era el comodato para su producción. Recordemos que antes de la imprenta, la producción se condicionaba a la elaboración de pocos ejemplares hechos a mano.

¿Cómo podríamos situar este material desde los enfoques referidos anteriormente? ¿Qué papel juega la edición? ¿Existe alguna visión que lo ubique como libro de artista? Aquí algunas propuestas. Por un lado, desde sus primeros análisis, se ha dado por situarlo como un “libro visual” (Ellion, 2003), y ya en estudios recientes como un “libro compartido” (Aroeste, 2010: 232), “objeto editorial múltiple” (Medina y de la Garza, 2015: 10), mientras que el propio artista-diseñador lo ha considerado como: “un juego... –que–, debe seguirse desde la obra duchampiana” (González, entr. a Rojo, 2014: 249). Agregamos que, a la manera de Marcel Duchamp, en una clara imitación al espíritu original que guarda el museo portátil,

materializando con ello un homenaje a su estética empleada en este tipo de publicaciones iniciada en la primera mitad del siglo XX.

Cabe añadir la consideración que también la idea de libro-objeto es muy común tanto para Rojo como para el propio Paz, que lo han propuesto así, casi al inicio de sus interpretaciones, mientras que la idea de Libro de artista ha pasado a ser una constante repetida y refutada algunas veces por especialistas, mientras que recientemente se le ha considerado como obra Multi-retrato, aseveración que hace en su investigación de maestría en letras, la escritora Natalia González Gottdiener, quien previamente, en una entrevista realizada a Rojo, éste le afirmó que, el Libro-maleta: “[...] Era un libro de librería y había toda una parte de montaje: de los sobres, de los cortes, sí había una parte artesanal pero una artesanía hecha industrialmente” (González, entr. a Rojo, 2014: 254).

Éste y otros aspectos son los que resaltan en la confección de este objeto de edición que tiene además una estructuración a partir de un intercambio de ideas, un libro compartido conceptualmente por medio de una “edición, diseño, e intención” (*Ibíd.*) que sirven como condicionantes del arte, pues el concepto surge de lo artístico, con el propósito de dar a conocer y suscitar un acercamiento a la obra del artista por parte del público lector-espectador. Rojo asevera que:

La propuesta era dar a conocer a Duchamp, abrir su estudio, y dar luz al texto de Octavio [...] –y prosigue– la propuesta es la caja en sí. El caso es que tuviéramos una libertad de elección a partir de esa idea. Se fue armando de esa manera, proponiendo. A partir de la caja de Duchamp fuimos armando las partes. Octavio estaba de acuerdo en todo. Lo más importante era dar a conocer a Duchamp, ese era el objetivo mayor. (248)

Respecto a la idea de originalidad en este objeto artístico, Rojo afirma: “En este caso es que no hay creación artística, hay respeto por lo que se está imitando, representando. Yo lo que quería era hacer a Duchamp a partir de él mismo. Quería acercarme a él un poco. La idea viene de la «Caja-maleta», la cual se adaptó de acuerdo a lo que se podía hacer en aquel tiempo” (248).

En este sentido, es posible reconocer que el diseño que imita al arte, tiende a remitirse al molde a confeccionar; se amolda, es decir, se propone a partir de una lectura y un apego al prototipo original. Ésta es una premisa fundamentada a partir de la función del diseño en general y particularmente del diseño industrial, o editorial. Con esto, la simbiosis que repercute en la teoría del diseño, está más que presente, pues se advierte que, la idea o concepto duchampiano no es de fácil codificación, pues existe la urdimbre que hace que no a la ligera sea entendido el mensaje de la obra, y una de la tantas cualidades del Libro-maleta es la de posibilitar un entendimiento a través de tres ejes cruzados: arte-diseño y literatura, trenzados a favor de un concepto, por lo que su referente cercano sería un diseño conceptual, una lógica pragmática que ha bebido del arte desde siempre, en una suerte de referencia, o influencia, entre otros enfoques.

En la mencionada entrevista, Rojo responde en relación a la etiqueta “libro de artista”: “Si yo me considerara un artista diría que es un libro de artista hecho por un artista, lo cual me parecería un elogio mayor que me podrían hacer [...]” (255). Con esta afirmación nos damos cuenta de la modestia por parte de Rojo, –que es un artista y un diseñador–, la cual se valora porque da claridad a la duda respecto a la construcción que incide en el libro de artista, Rojo hace valer su autoridad frente a los conocimientos de la edición y utiliza los medios que agilizan la multi-reproducción. Esto es relevante, y lo que determina su experimentalismo. Pero si Rojo no tuviera los medios, y sólo le diera para presentar un solo ejemplar, ¿podríamos entenderlo como un libro de artista?

Situándonos en el debate, y discerniendo, nos atrevemos a responder que no, ya que, lo que hace Rojo es justamente no abusar de su autoría, imponiendo sus reglas artísticas. Lo que hace es imitar y para ello se hace valer de esquemas de trabajo colaborativo. Por otro lado, es conveniente tener en cuenta, que el tiraje definitivo del libro de artista no tiene que ser determinante en su categorización. Tenemos claro que, partiendo del binomio de único-múltiple, el objeto del libro ostenta ediciones variadas, y que no existe una regulación en ello que determine algún parámetro para saber qué es y qué no es, de acuerdo a la edición, y con la medida del tiraje.

Formulando algunos planteamientos, consideramos que no lleva a ningún lado lo categórico, de manera que si este ejemplar no fuera un libro de artista, sería otra cosa encasillada a una aproximación, porque se desplaza considerablemente de su forma para posicionarse de un espacio preciso como objeto industrial y comercial que cumple una función, tanto estética como práctica. En este sentido, una propuesta fundamentada en el trabajo de edición, desde la función que desempeña el editor, en pro de rescatar y valorar un concepto como medida del artista, pues Rojo, no interviene con sus concepciones particulares, sino que responde fielmente a la característica estética de Duchamp.

En cualquier categoría en que lo ubiquemos, este objeto circuló con 3. 000 ejemplares, en una edición tipo Artesanal-Industrial editada por ERA ediciones, e impresa en la imprenta Madero. Lo que hace que este libro, sea un objeto híbrido, nuevamente por el binomio A-I. Una cosa no opaca a la otra; lo artesanal reluce con el empleo de ciertas materias primas y de un proceso de investigación para incorporarlas como el claracil y láminas de acetato, y lo industrial reluce en su gran alcance como un objeto de edición multireproducido.

Un aspecto importante, es cómo la integración de lo visual con lo textual se sintetiza en la premisa básica del objeto, o de la función del objeto, con su previo trabajo de diseño y edición. Ambas experiencias se consolidan en el receptor, y convive un segmento de la literatura con el ensayo que dirige al lector propiamente hacia la estética visual de Duchamp. Respecto al factor de la imagen, en un libro de artista la imagen no ilustra al texto, como suele suceder en una edición tradicional, en que se ha visto a la ilustración como sirvienta de la literatura; en este tipo de publicaciones se sirven mutuamente, se corresponden híbridamente.

Previos a este ejemplar, son “Artefacto” (fig. 53) y “Discos visuales” (fig. 54), ambos de 1968, a las que se suma, ya a fines de ese año, la obra que ocupa esta sección. En que lo respecta a “Artefactos”, es posible pensarlo como un auténtico híbrido, “[...] un objeto híbrido que subvertía la lógica de la «pintura pura» [...] La obra apuntaba a un género de operaciones conceptuales que, más allá de interrogar las posibilidades de la pintura, exploraban la naturaleza de las experiencias estéticas de la vida cotidiana en el capitalismo” (Medina y de la Garza, 2015: 9).

Una clave para indagar en el componente híbrido, se da con el hecho de “subvertir la lógica” en el espectador, que lo hace por sus canales de entendimiento, produciéndose en él un choque visual, por la condición inédita del objeto.

En cuanto a *Discos visuales* (1968), éste es un trabajo editorial que también se aproxima a la concepción de libro de artista en su denominación de compartido. La similitud con los preceptos de Duchamp, en “Rotoreliefs” (discos ópticos) 1” (1965) es algo que muy pocos han destacado como objeto. La concepción explícita en *Discos visuales* es por medio de la poesía, una poesía objetual en movimiento, por encima del concepto de la poesía visual. Paz, que había trabajado de la mano con la vanguardia a través del surrealismo, no renunció al espíritu que debía transmitir la novedad editorial para el poema. De hecho, toda su vertiente de poesía se aprecia desde perspectivas que lo ligan con la poesía visual y concreta. Tenemos hasta aquí un primer esbozo que después seguiremos depurando en cuanto a la concepción de lo híbrido. Mientras tanto, pasemos al siguiente punto.

Juntando cabos de lo anterior, proponemos una coordenada en tanto a la forma que imita al original en una planificación de lectura ambiciosa y exigente en cuanto al lector-espectador habitual, pues éste requiere un esfuerzo mayor para entender. Esta coordenada muestra una línea a seguir, y se trata de catalogarlo como híbrido, a partir del objeto que circula entre lo visual (obra visual de Duchamp) y lo literario (ensayo de Paz), integrado incluso a su forma de artefacto (diseño de Rojo). Estas soluciones lo vinculan a una estética de renovación de los objetos lúdicos editados; algo muy similar a la concepción de Munari, una década anterior. La hibridación, en este sentido, se determina también con la idea de libro, que es una caja y conceptualmente una maleta.

Sucesivamente al Libro-maleta, han sido tantas las colaboraciones con otros artistas, especialmente con escritores, de las que sobresalen libros de gran calidad artística⁶, uno de ellos es *Jardín de niños* (1978) (fig. 55), un libro colaborativo con

⁶ En una segunda visita a la Fundación Javier Marín, fuimos parte del conversatorio con Lorena Zozaya, quien expuso el tema Libro de Artista. Zozaya, quien es directora del proyecto Grafika 21, nos platicó los pormenores de su experiencia de trabajo con Vicente Rojo. En esta misma reunión, pudimos ver ejemplares originales de la colección Grafika 21; entre ellos figuraba un ejemplar colaborativo entre Vicente Rojo y la poeta María Baranda. Además de ejemplares interesantes de Jan Hendrix y Raymundo Sesma. *Encuentros II*, “Encuentro con Lorena Zozaya”, Fundación Javier Marín, Ciudad de México, 2 de agosto de 2018.

José Emilio Pacheco, realizado en los talleres Multiarte, del que se tiraron 120 ejemplares numerados y firmados por los autores. Respecto a esta forma de trabajo, Rojo comenta: “El trabajo de colaboración con poetas y narradores ha sido muy emotivo en los momentos que lo hice. Hasta la fecha sigue durando. Son emociones acumuladas de muchos años” (MacMasters, entr. a Rojo, parr. 1, p. 3. 2015).

Hoy en día el Libro-maleta ostenta un culto y un coleccionismo entre un público selecto. Casi damos por hecho que la edición se agotó en un periodo considerable, y que el nivel de respuesta comercial cumplió con las expectativas de la editorial, pues hasta el día de hoy, sigue siendo un producto comerciable, pero en el contexto de subastas y reventas especiales entre coleccionistas. En la entrevista mencionada, Rojo comentó también que existe el proyecto de una reedición (248), pero a la fecha, no ha existido iniciativa que avive el proyecto, por lo cual, no se ha logrado.

Finalmente cabe mencionar la experiencia expositiva suscitada, especialmente con el Libro-maleta en las siguientes exposiciones: “Vicente Rojo: Escrito/pintado” de Vicente Rojo, en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo UNAM, con la curaduría de Cuauhtémoc Medina y Amanda de la Garza, en mayo de 2015, y “Apariencia desnuda: el deseo y el objeto en la obra de Marcel Duchamp y Jeff Koons”, en el Museo Jumex, con la curaduría Massimiliano Gioni, en mayo de 2019. En ambas exposiciones se exhibió este ejemplar, que se encuentra también integrado a la colección del Museo de Filadelfia en Estados Unidos.

3.2 Entrecruzamientos conceptuales: Carrión, Ehrenberg y Hellion

Llamaremos entrecruzamientos conceptuales a un periodo de tiempo de coincidencias artísticas entre tres autores mexicanos: Ulises Carrión, Felipe Ehrenberg y Martha Ellion, quienes trabajaron en torno al objeto del libro como un dispositivo de la creación visual, partiendo de un compendio de ideas muy determinantes en la concepción estética de la obra.

La idea de hacerlos coincidir no es nueva, se debe en parte a la Dra. Sara Lilian Aroeste Meshouland, quien en su tesis doctoral fija su atención en la actividad específicamente de estos artistas, sumados a Marcos Kurticz y Vicente Rojo. Proponemos este entrecruzamiento sin estos dos últimos pues los consideramos lejanos a una idea a exponer, por muchos motivos: coincidencia en tiempo y espacio, coincidencia en formas de trabajo y similitud de pensamientos creativos. De manera que el cruce entre tres creadores, aunado a nuestro interés por lo híbrido, determina el sentido que queremos dar a las interpretaciones sobre la posibilidad de una teoría o práctica de lo híbrido en el libro de artista en México, partiendo del texto fundamental de Ulises Carrión, figura por antonomasia que ha destacado en el panorama internacional.

Cabe advertir que, a pesar de no tomar en cuenta en esta interpretación de cruzamiento a Kurticz y Rojo, se encuentran incluidos en este capítulo, de acuerdo a una línea histórica. De modo que, iniciamos con: Rojo, Entrecruzamiento (Carrión, Ehrenberg y Ellion), luego, subapartados especiales de cada uno, y posteriormente Kurticz. Le sigue la idea de una colectividad, con el “Movimiento de los Grupos”, y de ahí nos desplazamos a la revisión de lo contrario, observando una particularidad: después de los grupos, muchos que habían pertenecido a éstos iniciaron producciones de libros de artista, especialmente tres artistas: Yani Pecanins, Carla Rippey y Magali Lara, considerando una síntesis del movimiento que se gestó alrededor del concepto en México, posterior a los años 70 y 80.

Esta síntesis representa algo importante en el arte mexicano, ya que dirigimos la mirada a la producción de artistas mujeres; precisamos que dos de ellas aún producen bajo el parámetro del libro de artista. En junio de 2019 lamentablemente falleció Yani Pecanins, justo en el momento en que indagábamos en su obra que tanto ha llamado nuestra atención, al grado de adquirir su libro duplicado, considerado como el más representativo de su producción en la década de los 80 en México.

Abordaremos esta síntesis brevemente, aunque la tarea siga, sobre todo al pensar que en un futuro sus trabajos tendrán mayor visibilidad. He anexado otro subapartado de lo último que hemos presenciado: exposiciones en los últimos dos

años, trabajo individual importante, referencias implícitas a través de exposiciones, homenajes, una generación nueva produciendo, mucha investigación en este tema, ferias y otros aspectos interesantes. Cerramos con esto, con miras a continuar analizando de cerca lo que vayamos encontrando en el camino.

Hacemos mención que, con este cruce se entrecruzan las ideas, las circunstancias, y con ello las esencias en los recorridos vinculados a una amistad, y de eso surge algo novedoso: teorías, prácticas, discursos estéticos, etc. A eso llamamos entrecruzamientos que van más allá de los datos anecdóticos, una mezcla de procedencias dispares, justo la premisa de lo híbrido, pues lo que surge de ello, en su esencia lleva, acciones, novedad y hallazgo. Algo similar a lo que acontece con el libro llevado a una poética de la vida por medio de sus desplazamientos. Idea que viene muy *ad hoc*, con las interpretaciones recientes de Ellion, respecto a la performatividad del libro. (“Gestualidad y performance en los libros de artista”, 2012: 104-19).

Del cruce de ideas entre Carrión, Ehrenberg y Ellion, de los cuales sólo la dupla Ehrenberg-Ellion, trabajaron hasta los años 2000 y actual, mientras que Carrión, como figura *posmortem* se consolidaba en el imaginario colectivo durante la década de los 90, y se afianzaba hacia el reconocimiento muchos años después, ya en 1998 con la inclusión justa hecha por Ellion en exposiciones nacionales e internacionales, incluso parte de este reconocimiento oficial se debe a las labores de difusión y rescate de la misma dupla en distintos momentos y espacios, así como a un puñado de escritores y artistas que empezaron a interesarse por él, y con esto se le fue tomando como figura clave para investigaciones sobre el tema, p. ej., Ellion se interesó por mostrar la primera exposición de Carrión en México, iniciando en Oaxaca y posteriormente en el Museo de Arte Carrillo Gil, mientras que Ehrenberg, extendió más allá de las fronteras mexicanas el trabajo de Carrión, llevándolo incluso en 2005 a la Vª Bienal del Mercosur, en Porto Alegre, Brasil, (seleccionado por Ellion) en su gestión como comisionado cultural.

Parte de todo esto fue sido posible gracias a los lazos de amistad que se tejieron en las circunstancias de exilio en Inglaterra en 1968, por parte de la dupla que coincide con Carrión a principios de los años 70, que enmarcan las primeras

publicaciones de Carrión. El cruce de ideas, si bien no es una novedad que haya impactado exclusivamente al arte desarrollado en torno al libro de artista, sí fue relevante en una concepción crítica acerca de cómo debían ser estos nuevos dispositivos que se venían presentando con regularidad en centros privilegiados de las artes a nivel internacional.

3.3 Ulises Carrión y “El arte nuevo de hacer libros”

Uno de los pioneros en la creación y teorización del libro de artista es Ulises Carrión (San Andrés Tuxtla, 1941 - Ámsterdam, 1989), quien ha incidido de manera notoria en su desarrollo a nivel internacional, participando activamente en casi todas sus áreas: teoría, creación, coleccionismo, gestión y difusión. De acuerdo a un estudio realizado por Heriberto Yépez (2012: 17-28), Carrión pasó por cuatro periodos, mismos que desglosamos a continuación:

1) Periodo juvenil que constituye el primer acercamiento a la idea del libro por medio de su estancia en la Escuela Experimental Freinet. De este periodo son sus publicaciones *Remembranzas* (1955) y *Ecos provincianos* (1956), en las que utiliza tipos móviles (Yépez, 2019: 9), dos publicaciones que apenas son asomos a una actividad que lo dotarían a futuro de herramientas en el campo de la edición, pero que fueron importantes porque cimentaron los intereses a los que se dirigía. Esta etapa “prefigurativa”, como lo refiere Yépez

[...] consiste, por una parte, en una «precoz práctica de obranza del libro» – prefiguración sorprendente de su etapa en Ámsterdam dos décadas después– y, por otra, en una textualidad que estrena la temática y estilo que su narrativa desenvolvería en la Ciudad de México e incluso en París, en 1968. (2012, 17)

2) Considerado como el “periodo literario y mexicano” (18), tiene como principal logro las publicaciones: *La muerte de Miss O* (Era, serie La alacena, 1966)

y *De Alemania* (Joaquín Mortiz, serie del volador, 1970); dos libros que le valieron una buena crítica en su momento, pero que no verían la continuidad hablando en términos de la línea narrativa que presentaba, ya que sorpresivamente abandonó la escritura de este carácter para insertarse en otros intereses que proponían otro tipo de escritura, otra realidad y una estética distinta. Es un periodo que “se hace visible a partir de 1961 con sus publicaciones en *La palabra y el hombre*, la revista de la Universidad Veracruzana, y se fortalece en su actividad en la ciudad de México bajo el impulso de figuras como Juan Vicente Melo, Humberto Batis y Tomás Segovia” (17). Este periodo se divide en: 1) “su trayectoria obedece al camino convencional que siguieron otros escritores de esa época y, –2)– su escritura surge dentro de los moldes estructurales de los géneros literarios tradicionales” (18).

3) Periodo que inicia en 1970 y relativamente se extiende –en palabras de Yépez–, hasta fines de la década, en la que “Carrión pasó de ser un prosista literario mexicano de sólida promesa a poeta internacional posmoderno en ebullición de metalenguaje” (21); agregamos que es la etapa de mayor producción y brillantez, iniciada ya en Ámsterdam cuando integró In-Out Center (1972-1974), lugar de exposiciones, coincidencias y colaboraciones entre afines que cultivaron ideas en torno a la edición, el arte correo, entre otras disciplinas. Este espacio mutó al año siguiente con el sobrenombre Other Books And So (OBAS) (1975-1980), y fue la primera librería especializada en libros de artista y objetos distintos generados a partir de la autoedición, distribuidos en el circuito del arte correo. Ésta misma se vio transformada en 1980 en Other Books And So Archive, para cumplir con la función de archivo personal. Asimismo, es el periodo del que procede su obra fundamental, mayormente conocida como “*El arte nuevo de hacer libros*”. De este periodo son también sus poemarios: *Conjugaciones*, *Poesías*, *Argumentos*, *Seis obras de teatro* y *Montones de metáforas* (v. 3.9.). De esta etapa se distinguen:

[...] tres líneas principales de producción: poesía conceptual-visual, la teoría y práctica del arte nuevo del libro (para cuya primera etapa utilizó una parte de tales poemarios) y sus proyectos e intercambios crecientes en la red internacional del arte correspondencia. (24)

4) Último periodo de 1978 hasta el año de su deceso, y se distingue por la práctica de video, teoría y por una post-estética de “estrategias culturales”. Destacan de este periodo: *Lilia Prado Superstar* (1984) y la versión en video del mismo (1985). Estos trabajos fueron el cierre de su producción, que finaliza con su muerte en octubre de 1989, dejando su archivo personal a cargo Juan J. Agius.

Tomamos de lo anterior la tercera etapa para puntualizar respecto a la procedencia de “*El arte nuevo de hacer libros*”. Iniciamos: ¿Qué es el arte nuevo de hacer libros? ¿Un texto o un libro? Según las reglas de la escritura, si escribimos entre comillas o cursivas es que se determina la naturaleza de un texto. Sin embargo para la visión de Ulises (en el punto que es muy determinante), la respuesta está en su propia postulación, al decir que un escritor no escribe libros sino textos, p. ej., este texto es un texto, pues inició siendo simplemente un texto como tantos, que fue adquiriendo relevancia con los años, posterior a *Plural*. De manera que con los años se transformó en un libro, del cual se desprendieron estudios. La diferencia radica en una realidad que subyace en el acto como creación; el texto en realidad corresponde a sus pensamientos trasladados a sus notas eventuales. De esta manera estaremos consignando como si fuera un texto más, con el respeto a la naturaleza que le antecede, a pesar de que las citas las extraigamos de su libro donde se recoge su estudio crítico. Aclarado esto, pasemos a su explicación.

Escrito en mayo de 1974 en Ámsterdam y publicado en la revista *Plural*, núm. 41, en febrero de 1975⁷, el título de este texto alude a “El arte nuevo de hacer comedias” (1609) de Lope de Vega, y la alusión se debe al tono satírico que imprime a sus ideas en relación al libro. Hasta el día de hoy, este texto nos ha llevado a replantearnos hipótesis, debates, etc., en torno a la idea del libro en los ámbitos de la literatura, arte, diseño, etc. El registro de este texto cabe en el aforismo, y en su conjunto puede ser considerado un manifiesto. Consecutivamente se ha traducido

⁷ Carrión concibió este texto en español, pero con el conocimiento y dominio de su nueva lengua, a la que quiso incluir por lo fuertemente relacionado que se sentía ya para ese entonces. Un dato curioso es que en las tesis de Natalia González Gottdiener (2015: 48), hace ver un error en el texto de Martha Ellion (2013: 142-143), respecto a la datación de la publicación en *Plural* de “El arte nuevo de hacer libros”. González sostiene que fue publicado en 1973, y no en 1965 como lo hace ver Ellion. Precisamos la fecha: 5 de febrero de 1975.

a varios idiomas y ha sido publicado en revistas especializadas y antologías de carácter internacional que rebasan ya un número considerable. Asimismo, este texto se ha incluido en tesis de grado y posgrado, suscitando estudios de todo tipo, desde arte, literatura, comunicación, diseño editorial, etc.

En “*El arte nuevo de hacer libros*” traslada sus ideas más mordaces al concepto del libro, que significan ya un abandono de la literatura lineal. De manera que “con su abandono definitivo de los géneros literarios (incluyendo la novela que algunos esperaban, e incluso el ensayo literario como tal) y la gestión de una escritura post-literaria, se terminó el «el viejo» Ulises y comenzó el nuevo «Carrión»” (2012: 22). “El nuevo Carrión” –como señala Yépez–, parte ya de una formación transdisciplinar, al cultivar conocimientos diversos que atraviesan sus inquietudes personales, entre ellas, la concepción del libro como elemento comunicante, y como objeto de la posmodernidad.

Nos detendremos en este texto para tratar de dilucidar algunas premisas relacionadas con los campos diversos que queremos integrar. De manera que resulta esencial la aportación de las distintas variantes descritas como *nolibros*, *antilibros*, *pseudolibros*, *cuasilibros*, libros concretos, englobados en el término *bookworks*, con este texto de varios puntos entretnejidos bajo los sugerentes títulos: “Qué es un libro”, “Prosa y poesía”, “El espacio”, “El lenguaje”, “Estructuras” y “La lectura”, se establecen 77 preceptos para el trabajo del libro (2012, 37-61), que dejarían influencia a las generaciones venideras que trabajarían sus propuestas de libros de artista, a partir de estos puntos. Uno de éstos es la parte inicial que dice:

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 un estuche de palabras, un saco de palabras. Un escritor, contrariamente a la opinión popular, no escribe libros. Un escritor escribe textos. (2012: 37)

La secuencia que refiere es tomada como tiempo ejercido en el espacio de la página, y en el cual se puede considerar el aporte fundamental que hace del

objeto del libro un objeto de experimentación conceptual, en el que se sigue indagando hoy en día. Carrión, en este primer acercamiento teórico al concepto y proceso del libro de artista, defiende la independización del formato del libro de la literatura, y hace que surjan posibilidades en el manejo de la página, así como otras consideraciones, incluidas la de la poesía.

Resulta interesante que este texto, en su primera publicación fuera acompañada de trabajos alusivos al *bookworks*, a manera de ilustraciones sobre el tema. Las tres primeras corresponden a *IV Aspa*, Discos visuales de Octavio Paz/Vicente Rojo, sirviendo ésta para dar realce al titular. La integración de este motivo visual, tiene que ver con el precepto principal puesto como tema de la publicación, que se integra con los trabajos de Lee Lozano (Cuaderno de una página de *I Ching Charts*, 1969), Robert Massin (Del libro *Delire a Deux*, de Eugene Ionesco) (fig. 56), Mirtha Desmisache (Portada del diario No. 1, septiembre de 1972) (fig. 57) y On Kawara (Un millón de años, página 1947) (fig. 58), publicaciones que serían la base (de ahí la inclusión) de Carrión, p. ej., On Kawara, quien, durante el conflicto del 2 de octubre de 1968, estudiaba en la Facultad de Arquitectura de la UNAM, como una reacción a los sucesos, creó la pieza *I Got Up y I Went*, En ambas, la integración del texto cubría una función más que estética, conceptual. Ésta sería una influencia en aquella generación de artistas que se orientaban hacia el conceptualismo por medio de una integración textual en su trabajo. Consideramos que esto es lo que llama la atención en Carrión para tomarlo como referente. La publicación acompañada de estas imágenes daba una idea de cómo era el planteamiento del texto, o de cómo debía considerarse en la formación del libro, como se ha ido proponiendo a partir del *bookwork*. En este sentido:

El *bookwork* fue entendido por Carrión como una obra en la que un desenvolvimiento conceptual determina no sólo el texto –un elemento más–, sino una bibliopoesis matérica-semántica total. No un conceptualismo del texto, sino un conceptualismo de la estructura íntegra del libro. Al hacer esto y volver sobre el libro mismo –producir el libro desde su idea y materialidad– rebasa el conceptualismo como tal. (Yépez, 22-23)

Con estas ideas, se sitúa a Carrión en un contexto de la postvanguardia, en que el cambio se da a favor de un lenguaje y no exclusivamente del arte o la literatura, a pesar de que el propio Yépez afirme que: “[...] y su obra la dirigía prácticamente al mundo del arte, no a la literatura” (Yépez. 23), y por el contrario se afirme en alusión a “*El arte nuevo de hacer libros*”, que: “Este texto ha sido publicado en revistas de arte y citado en el contexto del arte, pero originalmente fue dirigido a un público literario” (s.n. 2012: 34). Sobre la idea de que el libro de artista es una profunda reflexión que liga el arte con la literatura, tomemos por ejemplo el apartado “Prosa y poesía”, aquí se advierte de manera categórica la idea de llevar más allá al libro como depósito de ideas literarias, y con esto jugar o dinamizar en la importancia del papel del escritor frente a un nuevo tiempo.

En relación a *Other Books And So* (OBAS), es evidente que utiliza esta identificación como una alusión para diferenciarse de lo demás, respecto al concepto de lo otro, lo cual nos hace pensar en la importancia del discurso de lo otro, como aquello que nos conecta con la realidad ajena y como una especie de anhelo de inclusión en un sector social. Una alteridad que se ve tomada en cuenta, a raíz del conflictivo suceso que se experimentó en ciertos sectores de la sociedad (1968), y que sería el paradigma social al que las nuevas generaciones tuvieron que acceder; esto adquiere gran relevancia en México en el campo de la edición alternativa y el libro de artista. Lo podemos constatar

En la crítica y la práctica de Ulises Carrión se hace evidente que los libros de artista participan en el caldeado ambiente cultural post-68, en el que parte notable de la crítica del lenguaje se orienta a favor del deseo y el placer en contra del poder, en contra también del intelectualismo de izquierda, de la literatura «comprometida», así como de las instituciones del arte y del arte mismo concebido en su seno. (Moreno, 2003: 9)

Tomando como una idea general el discurso de lo otro, éste ya era tratado en las áreas de filosofía, psicoanálisis y cultura. El discurso de lo otro es relevante

para este tiempo caracterizado por una ruptura general, en el que prevalecía la idea de transición de lo moderno a lo contemporáneo. No olvidemos que Carrión vivió en Francia, Alemania e Inglaterra, y que concluyó estudios de Posgrado en Estudios de Lengua y Literatura Inglesa en la Universidad de Leeds en Yorkshire, Inglaterra en 1970, pasando primero por La Sorbona en Francia en 1964, y el Goethe Institute en Alemania en 1965. En estas instituciones se ponían en boga teorías que fueron decisivas en la formación de Carrión.

Por otro lado, Carrión buscó construir su identidad desde los márgenes de la literatura y el arte. En esta búsqueda hubo un principio que llamaremos, de absorción multicultural a través de procesos que abarcaron lo creativo como una forma de vida, en una suerte de hibridez cultural. De manera que:

La singularidad de Ulises proviene de su capacidad mutante: escritor, artista visual, filósofo y maestro. Constate migrante de espacios, aunque toda su teoría y praxis son reflejos uno del otro que conducen al constante cuestionamiento ontológico: ¿Qué es el lenguaje? ¿Qué es leer? ¿Qué es escribir? ¿Qué es libro? (Marquet, 2017)

En una búsqueda de respuestas, Carrión dio un paso adelante en lo literario con el uso novedoso de elementos que respondían a cuestionamientos que rigen la estructura del lenguaje, sintetizando sus gustos en un *leitmotiv*, a través del cual no había que ceñirse a nada estipulado. Su proceso fue por medio de lo lúdico, partiendo de principios teóricos, y su demostración se dio por medio de la poesía y de la acción. Con esto se aclara lo que se ha enfatizado respecto al origen del libro de artista, un origen que lo liga a la palabra poética. El propósito de Carrión fue claro:

[...] teorizar sobre el objeto mismo y analizarlo como contenedor de textos y por tanto de ideas; el libro en las manos del artista se reafirma y se le conoce como «libro de artista» y se consolida como el medio idóneo para contener la creatividad del artista: un objeto fácilmente moldeable y maleable, tanto

en su formato como en los materiales que lo constituyen; el objeto artístico no deja de ser, en esencia, un libro. (Miramontes, 2018: párr. 1)

En estos términos, y en la búsqueda incansable por hacer valer su lenguaje, cabe mencionar que:

Para Carrión, el libro de artista constituía más bien el expediente del fin de la literatura. Esta visión radical no prosperó, pero inauguró la discusión en torno al surgimiento de un género de arte que alcanzó su autonomía efectivamente con la desaparición del texto –o la aparición de la visualidad como texto–. (Moreno, 11)

Con estas intenciones radicales por parte de Carrión, se llegó a considerar el objeto del libro, y sus ideas en torno a un proceso de realización como arte. Ya la semilla se había sembrado y los debates se originaron en paralelo a nuevas tendencias y planteamientos estéticos. Cada contexto inauguraba un matiz específico, y en lo que concierne a México, se hizo evidente lo social a partir de esa integración de Lo otro, en pos de un activismo que hasta la fecha sigue produciendo filias. Regresando al postulado de Carrión, se debe advertir que bajo las premisas de *“El arte nuevo de hacer libros”* se erigieron las muestras de creatividad que apostaron a todo tipo de experiencias. En este sentido, es interesante encontrar claridad en la propia explicación que da Carrión al libro de artista:

[...] en un libro de artista una sola persona está encargada de toda la producción. Por el contenido, por la forma, por todo. Se puede comparar con el arte. El arte tradicional involucra a un gran número de gente especializada: el artista, el dueño de la galería, el crítico de arte, y etcétera, mientras que aquí el artista es responsable de todas estas instancias. Para mí, es el intento de hacer posible esa realidad, por lo que considero un archivo como una obra de arte, pero es una obra de arte que implica espacio, una institución pública. Implica el trabajo de otras personas y mi función social.

No tiene límites de tiempo, un archivo sobrevive indefinidamente. No tiene límites, crece constantemente. Está aún vivo [...]. (Carrión, ctd. por Ellion, 2003: 19-20)

Carrión no sólo lo explica, sino que se traslada a la idea que tiene para ese momento el uso de archivos, siendo ya un importante coleccionista de objetos, documentos artísticos, y demás. Carrión se remite a la función esencial que considera autopublicarse, editarse bajo los términos del libro de artista con tecnología barata y marginal; todo esto dio como resultado una práctica sistematizada, congruente a las exigencias de un tiempo referido para el artista y su trabajo, que se fue acentuando con el pasar de los años.

Lo último que debemos analizar, y que resulta adecuado en la medida de este propósito es el destino de su trabajo, en cuanto al espacio físico después de su muerte, y en este caso de las exposiciones: 1) en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid: 16 de marzo a 10 de octubre de 2016, y 2) Museo Jumex, Ciudad de México, 9 de febrero a 30 de abril de 2017. En ambas exposiciones el título que reluce *Querido lector. No lea*, es la apropiación de la idea que fundamenta la acción implícita en el trabajo de Carrión. La paradoja empleada en este titular, ilustra la dialéctica en la que se encamina una búsqueda estética llena de planteamientos audaces en contra de una normatividad que va más allá incluso de lo estético y se hunde en la persona que fue Ulises Carrión. Guy Schraenen, comisionado en ambas muestras, y amigo cercano de Carrión, menciona que “La construcción (*Querido lector*), la deconstrucción (*No lea*) eran sus permanentes desafíos” (2016: 15), y puntualiza que:

En cierto modo esta idea refleja en la distinción que establecía entre el arte y las «estrategias culturales». Las estrategias culturales (en el sentido que atribuía el término Ulises Carrión) ofrecen más oportunidades de acceso a la cultura que al sistema del arte cerrado. Sus múltiples iniciativas y proyectos relacionados con la comunicación en diversos medios guardaban relación con los aspectos más comunes de la cultura. (2016: 16)

Para la comprensión del libro de artista actual, lo anterior parece aplicarse cada vez más en sectores sociales distintos a los del arte. Incluso, las “estrategias culturales” pueden dirigirse a sociedades apartadas de la cultura, pero que integran la cultura, lo cual refleja que su aplicación se da sin pretensiones de índole artístico, y que funciona como dispositivo incluyente de lo temático, de lo técnico, etc., incluyendo también los espacios y los individuos. En síntesis, los otros. Con esto se deja sentir un cambio que ya profesaba Carrión como el arte nuevo de hacer libros.

3.4 Felipe Ehrenberg y el uso del mimeógrafo

Felipe Ehrenberg (Tlacopac, Ciudad de México, 1943 - Ahuatepec, Morelos, 2017), fue un artista multidisciplinario que solía definirse como un neólogo (conocedor de lo nuevo); apelativo que le fue dado por Fernando del Paso como respuesta a su intensa curiosidad por estudiar cosas nuevas (Lafuente, 2015, párr. 1). La investigadora Vania Macias Osorno hace un retrato puntual:

Felipe fue un personaje *transhistórico* que estuvo presente y activo en el medio cultural y artístico de nuestro país por más de cinco décadas, incluso a la distancia, mientras vivió en Inglaterra y Brasil. Fue además, un maestro en el sentido más amplio de este término, que tuvo como alumnos a diferentes generaciones de artistas, pero también a otros agentes culturales, a interesados en la investigación, gestión e historia del arte, o en la labor editorial [...]. (2017: párr. 6)

Este personaje “transhistórico”, definido así por Olivier Debrouse, o “traficante de ideas”, como también fue llamado por Santiago Espinosa de los Monteros, se desempeñó como profesor de artes desde sus inicios, y como agregado cultural de México en Brasil entre 2001 y 2006. No obstante, en sus mejores años, Ehrenberg propició diversos proyectos de colaboración comunitaria. Trataremos aquí de

precisar la importancia de cada uno, que resultará fundamental para el estudio de publicaciones alternativas que se realizaron con la ayuda del mimeógrafo.

Los inicios de Felipe Ehrenberg se remontan a la primera mitad de la década de los 60, época en la que participó en exposiciones colectivas pero, es a partir de 1965 que realizó sus primeras exposiciones individuales. En este tiempo colaboró en *El corno emplumado* (fig. 59-60), revista fundada por Margaret Randall y Sergio Mondragón en 1962, en ésta realizó ilustraciones, y se involucró en la labor editorial, adquiriendo experiencia en cuanto a la edición y producción de impresos. Esto enriquecía el buen antecedente adquirido años atrás en el TGP, así como lo aprendido bajo la tutela de Mathias Goeritz y José Chávez Morado.

Respecto a las condiciones de su generación, analizamos su propio testimonio: “El mundo del arte estaba comenzando a apretarnos el cuello. Lo que se logró hacer en aquellos años, fue traspasar el umbral entre el modernismo y el posmodernismo” (“Charla con Felipe Ehrenberg sobre Ulises Carrión”, 2017 9:02). “Traspasar el umbral”, tal como menciona Ehrenberg, puede interpretarse como una transición que conducía a otro periodo de tiempo, en que se sentía incertidumbre, ya que las estéticas utilizadas en el arte cimentado en los primeros años del siglo XX, dejaban de ser propositivas para los artistas de la segunda mitad del siglo.

Esta etapa, llamémosle inicial del artista, se rompe drásticamente en 1968, año en que sale de México junto con su esposa Martha Ellion y sus hijos, como consecuencia de la represión por los acontecimientos ocurridos el 2 de octubre. En una charla concedida al Museo Jumex, con motivo de la exposición *Querido lector. No lea* (2017), Ehrenberg relató los hechos que siguieron al fatídico 2 de octubre, con la captura de Bertha Navarro, que fue sorprendida con un mimeógrafo en la cajuela de su auto (“Charla con Felipe Ehrenberg sobre Ulises Carrión”, 2017: 24:55). Dado que la utilización de esta máquina estaba prohibida, se usaba clandestinamente para imprimir carteles, panfletos, gráfica, etc., que servían para agilizar la protesta masiva de estudiantes. El uso del mimeógrafo en ese contexto suscitaba la persecución, pues se le veía como propulsor de ideas que no convenían al gobierno. Este fue el hecho que orilló a la pareja Ehrenberg y Ellion a abandonar el país, rumbo a Nueva York y de ahí a Inglaterra.

Para entender la esencia creativa de Ehrenberg, es necesario acudir a su propio relato, y conocer la forma en que se relacionó con el uso del mimeógrafo, al comprar uno en Inglaterra a 50 libras. Con anterioridad ya había usado esta herramienta para hacer una revista llamada *dt* (delirum tremens o documento trimestral), del cual imprimió un solo número. Ya con el instrumento a la mano, y con muchas dificultades, emprendió con Martha Ellion la editorial artesanal Beau Geste Pres/Libro Acción Libre, entre 1970 y 1971, fructífera hasta 1976. En dicho sello se publicaron más de 150 títulos de libros, mismos que no rebasaron los 200 ejemplares (“Anotaciones para una historia”, 2014: 10:20). En relación a BGP/LAL, y la creciente producción que venía desempeñando, Ehrenberg relata un hecho poco difundido, que por su importancia transcribimos a continuación:

[...] Eso nos puso en la mira de un señor que se llama Clive Phillpot y, antes de que existiera el término libro de artista nos reseñó en una revista muy influyente que se llamaba... Y escribió una reseña un tanto escéptica, pero por otro lado con mucha admiración de nuestra producción de libritos hechos con mimeógrafo. Para entonces el mimeógrafo ya nos había dado para comprar una prensa plana y un tórculo y crecía el equipo nuestro y podíamos producir con mucho más calidad. Éramos una comunidad que habíamos rentado una casa en las nalgas del Reino Unido, ahí en Devon [...] Y ahí producimos libros que se distribuyeron en todo el mundo y llegaron a toda la América Latina, incluyendo a México. Ahí se funden dos cosas: una, mis habilidades y mis conocimientos sobre la estampa y las distintas maneras de hacer estampa, que son la incisión en cobre en metales y en madera, la litografía y obviamente la serigrafía y la mimeografía, con el concepto de libros de artista que Clive Phillpot empezó a llamar: «son libros de artista no son libros de arte»... permitió darle rienda suelta a las ideas más descocadas que tenían los artistas [...]. (“Anotaciones para una historia”, 2014: 13:56)

La revista que Ehrenberg no logró recordar, y que fuera en la década de los 70, un medio de difusión importante del arte, es *Estudio Internacional*, en la que

Phillpot escribió reseñas en la columna mensual titulada “Feedback” en 1972 y 1973 (Demircan, 2014. párr. 2). Volviendo con la importancia del sello editorial y su alcance obtenido con el tiempo, se reconoce que:

Este taller y comunidad de impresores no convencional se volvió rápidamente influyente al publicar y producir objetos impresos con una estética novedosa, radical y heterogénea que a menudo se involucraba con la contracultura y borraba las fronteras disciplinarias. BGP señalaba con orgullo su autonomía e independencia en los prefacios de sus revistas, libros y otras publicaciones promocionales. (Villasmil, 2017: párr. 5)

Entre las publicaciones iniciales de BGP/LAL, sobresalen las realizadas con motivo de las exposiciones del movimiento Fluxus, siendo “Fluxshoe”, la más acertada, cuando aún no se tenía idea de lo que llegaría a ser este movimiento. Otra de las publicaciones importantes fue *Sabor a mí* (1973), de Cecilia Vicuña (fig. 61). Una edición que alcanzó los 250 ejemplares, y cuyo contenido es significativo para la autora, por la situación que se vivía en Chile, a raíz del golpe militar del 11 de septiembre de 1973. Vicuña refiere que el libro representa una memoria, y da el siguiente testimonio:

Armé para Beau Geste Press un libro de objetos precarios, fotografiados en blanco y negro por Nicholas Battye, un poeta amigo que trabajaba en la Gulbenkian Foundation, y ése era mi plan: hacer un libro de artista propiamente tal, un «artist statement», un objeto de arte, parco y elegante. Pero cuando faltaban dos semanas para ir a prensa, sucedió el golpe militar del 11 de septiembre de 1973. Supe en un instante que debía re-armar mi libro convirtiéndolo en el testigo de mi dolor, y así todos los pedazos de mi vida destrozada: los poemas que nunca verían la luz en Chile, las pinturas que no se exhibirían y los objetos precarios que rogaban por la revolución chilena. Le puse *Sabor a mí* pensando en mi madre, en su voz cantarina,

diciendo la frase inolvidable del bolero: «pasarán más de mil años, muchos más...» pensando en su baile de serpiente feliz [...]. (Vicuña, 2020: 87-88)⁸

El trabajo editorial desempeñado desde la Beau Geste Press, sembró una semilla en el incipiente mundo editorial alternativo en México, sin saber el alcance que llevaría con el tiempo, incluso para sus propios fundadores. De ese año también encontramos *Generación F. Ehrenberg* (1973), impreso en offset por Ehrenberg y Ellion, en el cual se utilizaron las fotografías del álbum familiar para hacer de la memoria personal un documento.

A su regreso de Europa en 1974, y con varios problemas económicos a cuestas, Ehrenberg pudo concebir proyectos que renovaron el panorama de la edición alternativa en México; primero trasladándose a tierras veracruzanas para impartir talleres en la máxima casa de estudios de esa entidad, y luego instalándose en Xico, donde emprendió labores de editor bajo un sistema de impresión alternativa utilizando el mimeógrafo, entre otras herramientas al alcance que mostraban una economía de medios. Pudo concebir así *El manual del editor con huaraches*, una publicación alternativa que basó su título en *El manual del arquitecto descalzo* (1981) de Van Langen.

El manual respondía a *El libro: cómo hacerlo y cómo usarlo usando el mimeógrafo*, publicado en Cuadernos de Comunicación Alternativa (CIMCA) (fig. 62), con dibujos ilustrativos de Ehrenberg y fotografías de Lourdes Grobet. Este acercamiento por medio de viñetas sirvió de guía para obtener resultados en los talleres de comunicación Altos 2 hornos (h2o). Grupo de 26 instructores, en su mejor etapa, según refiere Ehrenberg. Aclara además que, el título del manual surgió “[...] de un libro chino, titulado «El médico descalzo», que fue retomado por un europeo quien le llamó «El arquitecto descalzo»” (Ehrenberg, ctd. por Aroeste, 219).

Esta clara referencia sirvió a Ehrenberg a esclarecer un proyecto de edición que llevaría hasta sus últimas consecuencias, insertándose en comunidades para

⁸ Texto fechado en noviembre de 2017, y responde al testimonio comisionado a la artista para la exposición “Beau Geste Press” (Curaduría de Alice Motard), presentada del 2 de febrero al 28 de mayo de 2017 en el CAPC (Musée d’art contemporain de Bordeaux, Francia).

organizar trabajos colectivos. La estrategia al emplear una paráfrasis, para dar nombre a su propuesta, coincide también con la perspectiva de Carrión, al apropiarse del título de Lope de Vega para dar título a sus ideas. En ambos artistas las guías hacia una consolidación del trabajo estarían dictadas por la literatura en una suerte de intertextualidad implícita en la práctica.

Uno de los cuestionamientos que vienen a estas prácticas de colectividad, es lo artístico, entendiendo que para la ideología de Ehrenberg el arte estaba ya rebasado por una necesidad imperiosa de hacer posible la participación de los grupos sociales que no habían tenido cabida en el discurso oficial. En este sentido se deja fuera la concepción artística y se aboga por una red comunicacional de participaciones colectivas, donde obviamente la gráfica rudimentaria estaría aportando los recursos a esta práctica.

Ehrenberg puntualizó muy claramente que el propósito de la autoedición o la autopublicación por parte del artista, debía estar mediada por el trabajo de cooperación colectiva. Al respecto, Carrión realizó sus dos primeros libros de artista: *Looking for poetry* y *Arguments* (ambos de 1973). De aquí surgieron nuevos enfoques para utilizar el mimeógrafo a favor de los libros de artista, teniendo a sus primeros autores como pioneros de una labor editorial entrañable. Carrión, dejó claro con “El arte nuevo de hacer libros” un plan relevante.

Ehrenberg sostuvo que al inicio de la Beau Geste Press, “la era de la imagen todavía no se vislumbraba...” (2017: 38:35); y que la producción del libro de artista tuvo que ver con “acercarse al próximo... para socializar, no para elitizar” (2014, 27:16 - 30:35). Sostuvo que, como generación respondieron a la inmediatez del momento; con esto, Ehrenberg explicó los orígenes del sello artesanal, donde publicaron Cecilia Vicuña, David Richards, Fluxus y Ulises Carrión, entre otros, con la condicionante de que el artista se involucrara totalmente en la edición y producción de su trabajo, con criterios expresivos y conceptuales propios.

En 2015, en una entrevista concedida al programa *Sangre Latina* en Brasil, Ehrenberg se sinceró:

Yo estoy ahora culminando una tarea de muchos años, en la que busqué no tanto dejar algo mío, porque me parece muy egoísta, sino dejar la semilla de una idea que pueda ser renovada o reinterpretada, que pueda ser plantada de nuevo para dar otro tipo de fruto, a partir de la misma idea. (Nepomuceno, entr. a Ehrenberg, párr. 19)

Con esto parece ser que se advertía el final de un proceso, y con esto el deceso, ocurrido el 15 de mayo de 2017 en Ahuatepec, Morelos, dos años después de la memorable conversación sostenida con Nepomuceno. Meses antes, en Burdeos, Francia, fue inaugurada la exposición en torno a la Beau Geste Press, para la cual Ehrenberg se trasladó hacia aquel país aun con los riesgos que corría por su delicada salud. Allá, en entrevista con Anne Marie Mergier, sostuvo lo siguiente:

Fuimos pioneros –reivindica con orgullo–. Disponíamos de muy pocos medios al principio: un mimeógrafo y estenciles, pero eso no nos impidió crear una editorial totalmente autónoma. No dependíamos de nadie. Nos liberamos del sistema. Asumimos todas las etapas de producción de los libros. Conquistamos nuestra libertad y saboreamos el gusto de hacer de cada uno de nuestros libros una obra de arte en sí. [...] Inventamos antes de la fecha lo que hoy se conoce como residencias artísticas. (Mergier, entr. a Ehrenberg, párr. 9)

Ésta es la convicción que Ehrenberg quiso dar al proyecto libros de artista en suelo nacional, y no como se refieren, quienes le dieron continuidad, jóvenes en su mayoría que iniciaban en los procesos artísticos y de edición. Él mismo expresó en la mencionada plática en Jumex, respecto a la denominación “marginal” e “independiente”, como “esas son palabrejas que detesto...” (2017, 1:08:41). No es un desacuerdo que debamos resaltar, pues la intención no es la de convencer, sino la de hacer valer el sentido original con el que arrancó el proyecto libro de artista en México. Una frase de esta plática en Jumex, que viene a apoyar la ideología LAL

(libro acción libre), fue: “Nos liberamos del sistema”, en una clara referencia a las condiciones del sistema editorial en México. Y valga la expresión, por un libro libre de las trabas y candados dictados por el sistema.

Con la exposición quedaba en la memoria una época y con la entrevista un testimonio de primera mano de uno de los momentos históricos en México respecto a la publicación de libros de artista, en las definiciones que se le quieran dar a esta expresión y forma de remitirnos al arte.

3.5 Práctica y divulgación. Martha Ellion

Martha Ellion (Ciudad de México, 1937). Artista visual y curadora de arte independiente, figura imprescindible en el estudio del libro de artista, y defensora de su pragmática: de su creación, de su concepto y de su circuito; ha trabajado cerca de los preceptos en torno al libro de artista, originados de muchos autores, y ha extendido más allá de las fronteras sus actividades en torno al coleccionismo, curaduría, gestión, divulgación y teorización. Del dispositivo que identificamos como libro de artista, ve grandes posibilidades de comunicación, y de expresión artística. Su opinión es muy valiosa cuando dice:

En la última década se ha multiplicado la producción de Libros de Artista, podría decirse que crecen y se desparraman como el cause (sic) de un río, y han escapado de las definiciones teóricas ya tan conocidas. Con y a pesar de esto, encuentro obras que me interesan por el proceso creativo en el que intervienen acciones de las cuales se deriva la forma del libro o bien porque el libro mismo proyecta comportamientos y acciones posteriores. (Ellion, 2012: 106)

Podemos decir que de este entrecruzamiento que proponemos, es la única que sobrevive, lo cual representa la posibilidad de retener la memoria en sus aproximaciones, reflexiones y recuerdos de su tiempo en Inglaterra y Holanda, y de

aquel movimiento de edición libre y alternativa que se originó a raíz de la Beau Geste Press en Devonshire, Inglaterra, siendo cofundadora junto con Felipe Ehrenberg y David Mayor. De todo eso quedan años de experimentación en el rubro del libro de artista, así como sus testimonios, sus referencias y todo lo que en materia de esta forma de expresión se pueda decir; en esto radica su importancia, y las nuevas generaciones que han adoptado esta expresión como un dispositivo más de su trabajo, lo saben, y lo celebran.

Algo curioso es que Ellion promueve y divulga el trabajo del libro de artista a nivel internacional, de artistas tanto nacionales como internacionales con los que ella se ha vinculado a lo largo de su vida, de estas relaciones ha surgido su colección, donde suma ya más de 1 000 ejemplares; todo esto la motivó a realizar una exposición, de la cual se originó una publicación importante: *Libros de artista*, vol. 1 y 2 (2003), siendo el segundo tomo: *Ulises Carrión: ¿Mundos personales o estrategias culturales?*, un estudio relevante por lo puntual al hacer destacar el trabajo de Carrión.

Ambos coeditados por Turner. El tomo I, es prácticamente un libro sobre libros de artista, donde almacena su propia colección, junto con los textos críticos de Issa María Benitez Dueñas, Claudio Goulart y Martha Hawley. Ambos tomos constituyen un material de consulta imprescindible, que es mencionado con mucha frecuencia en México, precisamente porque se trata de un trabajo de memoria y rescate de una de las disciplinas que resulta novedosa hasta la fecha, aunque ella misma se mantenga casi en un anonimato, al no encontrarse, por ejemplo una biografía detallada de su trayectoria, o libros de consulta como creadora visual (en línea), no como investigadora.

Respecto al estudio del libro de artista en cuanto a su visibilidad en México, es en 1998, cuando Ellion realiza la primera exposición de Ulises Carrión cuando éste, aún no era muy conocido. La acertada curaduría presentada en 2002, podría ser considerada ya como el reconocimiento tanto del libro de artista como de la figura de Carrión; que es rememorado con los dos catálogos-libros, ya mencionados. Con estos méritos se le reconocerle a ella el impulso que ha tomado un trabajo que se resiste a tomar una definición oficial, y ser manejado con los

mismos aparatos de consulta como la literatura, lo cual nos pone de frente a problemáticas: algunas correspondientes a la definición, otras, al ordenamiento de informaciones precisas en cuanto a resoluciones técnicas.

Ellion se ha caracterizado en los últimos años como una animadora de la nueva generación, participando en exposiciones, o en conferencias donde resulta muy nutritiva su opinión, y su interacción con sus escuchas. De estas ocasiones cuando se presenta como ponente, enfatiza muchas ideas, y observa cómo este tipo de trabajo se desarrolla en la actualidad. Ofrece puntos de vista, determina parámetros, y analiza con la expectativa la circulación de informaciones que se derivan del circuito en el que todavía está el libro de artista hoy en día.

En una charla titulada “Disertaciones acerca de las publicaciones de artista”, con motivo de la Feria Internacional del Libro de Artista 2014, en Guadalajara, Ellion mencionó que “[...] la tercera dimensión del libro... es su gestualidad y su parte performática. Que un libro lo hojeas y te lleva a hacer... un trazo de pincel, un trazo de lápiz. Hojear un libro es un tiempo en el espacio... secuencial. Eso también está tomado en cuenta y tiene muchísimo que ver con el cine [...]” (“Hojear un libro...” 2014, 0:03), y luego agrega que el libro de artista posee “...otra dimensión: como espacio creativo, poético, estético, crítico, y también político” (“Comienza con la poesía visual...” 2014, 0:38). Lo anterior da una idea de cómo estas prácticas han sido tomadas por las nuevas generaciones, abriendo el interés en sectores que lo conciben para fines distintos. Algo que suena incompatible a las ideas iniciales de las que partió el libro de artista en los años 70. Una de esas es sobre la “autoría”.

En otra charla con motivo de su visita a SOMA (Miércoles de SOMA), en 2017. Ellion relató sus inicios y ese desplazamiento hacia el arte visual, admitiendo su gusto por lo artesanal, por el trabajo colaborativo, y desde luego, al cariño que le produce la posibilidad de hacer algo con sus propias manos (“Martha Ellion” 2017: 3:32). Lo último en su campo de teorización surge de un análisis sobre las prácticas performativas relacionadas con el libro de artista, donde aplica el término gestualidad para referir ciertas acciones en que se advierte el nexo con la línea de la escritura. Ante una posibilidad participativa, identifica que actualmente:

[...] podemos explorar campos de acción más amplios en los que los gestos o actos de expresión son originados desde el pensamiento creador a través del cuerpo, generando una energía que se concentra y fluye para realizar un movimiento, una acción o un comportamiento de carácter performativo, ya sea para la realización de la obra o para que el lector o espectador acceda a ella. (2012: 106)

Este pensamiento sobresale porque en los últimos años ha desarrollado proyectos expositivos, y la danza que frecuentó en sus años de estudiante, posiblemente represente el nexo, entre el espacio y el cuerpo. Este pensamiento también la une a la ideología del grupo Fluxus, que es buen referente en su trabajo, debido a la coincidencia con ellos en Inglaterra en los años 70, muy lejos de lo que Fluxus y Ellion representarían con los años.

Acudimos al cuestionamiento respecto a que ha sido común el planteamiento de lo alternativo como arte, sin embargo, para criterios rigurosos, esto se ha prestado a la confusión. Así que el libro de artista suele confundirse, desde su aportación técnica hasta en la inserción en sus espacios, por cuestiones de apropiación, cada vez más es barajado el asunto: lo otro, lo alternativo, en miras de confundirlo con arte. La opinión de Martha Ellion respecto a trabajos universitarios es elocuente:

[...] sería oportuno hacer una revisión de la inadecuada aplicación del concepto «Libro de Artista» en situaciones cada día más frecuentes. En algunas instituciones de enseñanza artística donde hay diplomados y maestrías de diseño gráfico, se presume un «Libro de Artista» como trabajo final. Otras veces, en talleres de trabajo de la Escuela de Bellas Artes, me he topado con alumnos en formación plástica o visual que aún no tienen bien definidos criterios y posición en cuanto al desarrollo de su obra personal, y dan por hecho que un Libro de Artista es la solución de moda. (2012: 118)

Podemos ver lo anterior como una llamada de atención, como una observación crítica de quien lleva años de experiencia en la creación y teorización del libro de artista, o verlo como una más de las opiniones que surgen para desacreditar una especie de espíritu creativo que se ha dado como una práctica de moda, tanto en creación como en teorización, pues cada vez más somos más los artistas e investigadores que pretendemos dar nuestro punto de vista a una labor que ha crecido con el tiempo. Lo anterior precisamente resalta en esto que llamaremos la “defensa del libro de artista”, pronunciada por Ellion desde siempre, incluso oponiéndose al concepto de libro-objeto. Llama la atención su opinión cuando afirma que:

Todos los libros son objetos, cuando alguien habla del libro objeto yo me pregunto ¿objeto de qué? De las pesquisas, de la investigación, de qué. No me interesa el libro de artista visto sólo desde su parte escultórica, te quita la idea de secuencia. En imágenes y en el texto, cada libro tiene un sentido de secuencialidad. Decir que es un objeto es una forma de limitarlo. Es molesto y corto usar esa nominación. Es una obra de artista y carga con un desdoblamiento de atributos lingüísticos, simbólicos, iconográficos, etcétera. (Cerón, R. entr. a Hellion, 2007)

En tiempos recientes consideramos que se muestra más flexible en cuanto a la rigurosidad del término aplicado al inicio. En una conversación sostenida con Amanda de la Garza para el programa *Vindictas*, transmitido el 5 de julio de 2020 por TV UNAM, Ellion señaló, con respecto a “la libertad de formato”, que:

Cada pasión en la que cae uno, te genera el formato, el desarrollo de esa idea y de ese concepto [...] La libertad de poder hacer algo en la forma en la que uno lo quiera. Ya sea plástica, ya sea visual, ya sea auditiva, ya sea una idea en blanco, un papel en blanco [...] Para mí una hoja en blanco es realmente un espacio performático que puede ser tridimensional. Entonces

desde ahí salen recortes, salen lo que sea, esa es la forma en que estas producciones han salido. (“El arte del libro” 2020, 16:37)

Lo último que revisamos de esta plática, es la incorporación del concepto “Documento activo” (22:06). Reluce con ello una idea muy interesante que podría cobrar una dimensión relacionada al libro de artista, que busca un nuevo enfoque a partir de su movilidad, en sus circuitos de comunicación.

3.6 Marcos Kurtycz. Libro en acción

Marcos Kurtycz (Pielgrzymowice, Polonia, 21 de marzo de 1934 - Ciudad de México, 13 de marzo de 1996). Artista plástico, diseñador e impresor, precursor del accionismo y del libro de artista en la modalidad de performance en México. Partimos de aquí para destacar la materialidad efímera que permanece en el registro a través del resultado, en el que se asume como importante, la impresión, así como la acción del momento. Por lo general, en este tipo propuesta, la noción de tiraje se reduce o se cancela para enfatizar el objeto único supeditado a una intensión discursiva en donde se antepone un hecho social, sirviéndose del soporte para transmitir desacuerdos, o intenciones que pueden verse como explosivos, fuegos, bombas, ataques y amenazas.

Respecto a esto, el trabajo de Kurtycz estuvo subordinado a una situación en que lo social y lo político lo atravesaban en su condición de migrante: de Polonia a Cuba, y de Cuba a México, en el momento cumbre de su historia: Tlatelolco, 2 de octubre de 1968. Si de Polonia ya traía la experiencia de la guerra a costas, con la que vivió desde su infancia y juventud, este primer contacto con México, con Tlatelolco como espejo, proyectó en el artista su pasado, al cual se liga en su nuevo territorio; de este modo, su obra se entiende como una manifestación del espíritu en contra de los sistemas y las normas, causando con ello una “ruptura”, incluso entre sus vínculos en un contexto cultural nacional. A Kurtycz le corresponde

transformarse frente a la trascendencia de los hechos históricos que marcaron el periodo de posguerra; hechos con los que se vería confrontado desde sus orígenes.

En “El libro en acción-reacción”, texto inicial del libro *Marcos Kurtycz. Vida y muerte de un impresor* (2016), su hija Anne Kurtycz Escamilla y su esposo, el también artista RUDEC, mencionan los tres aspectos que integran la obra de Kurtycz: “el artefacto, el ritual y el testimonio” (2016: 17), y describen su trabajo de esta manera:

El arte de Kurtycz y su profesión de adopción, el diseño gráfico, giran en torno al libro, la estampa, el material impreso. Las herramientas, materiales y técnicas que integra y que integrará a sus obras y acciones lo remitirán una y otra vez a ese mundo del impresor. Sin embargo, en la obra de Kurtycz la adopción de la impresión y el libro como forma de expresión no se limita a la utilización de técnicas y herramientas. (*Ibíd.*)

A Kurtycz se le relaciona con la impresión que incorpora en su trabajo plástico a través de acciones, en las que el libro como objeto funciona como soporte, mientras que el cuerpo como herramienta de impresión. En algunas acciones esto se comprueba, ya que se agiliza esta herramienta en la que deja constancia del momento y en el que registra simbólicamente la intención, que debemos señalar con énfasis, respecto a lo social y político.

El uso del cuerpo en condiciones desfavorables, no sólo respondía a su rigor artístico, sino que representaban sus formaciones iniciales: ingeniero y diseñador, con el único fin de matizar una inconformidad como protesta. Esta inconformidad que lleva como sello en su propio libro, es el sello por el que quiere renovarse, un sello en la materia que transformaba plásticamente.

Francisco Reyes Palma, curador de la exposición “Contra el estado de guerra, un arte de acción total (2018-2020)”, menciona que la obra de Kurtycz:

[...] Encarna la idea del accionismo en México como pocos creadores, con más de un centenar de intervenciones concretadas, decenas de objetos y

muchos más proyectos realizados en concepto y resguardados en sus cuadernos de trabajo o en anotaciones dispersas, que conforman un continuo de interconexiones con algunos desvíos. La activación es elemento esencial en la obra de Kurtycz, y confiere integridad al conjunto del trabajo, cuya modernidad se impone sin renunciar al vínculo con la historia y la memoria. (2019: 11)

Es el caso concreto de Kurtycz, y esa “no renuncia” fue el impulso vital con el que sometía a su cuerpo, a veces hasta con riesgos que ponían en peligro su vida. Su accionismo y el libro de artista como dispositivo de registro, respondieron fielmente a sus intereses performáticos. De esta manera:

Al concebir la acción en términos de interacción, Kurtycz privilegiaba los entornos urbanos, y en esto coincidía con el movimiento mexicano de Los grupos. Estaba claro que esa apertura lo ponía en contacto con otras audiencias, y generaba el entramado propicio para un arte que apelaba a escalas donde el cuerpo tuviera cabida, en interacción con otros cuerpos receptivos y hasta con el flujo de transeúntes. (12)

Aunque se esté hablando aquí de la interacción con el público, por medio de la acción, la propuesta de libro de artista, abordada por Kurtycz, no excluye esta noción que pondera bajo sus parámetros. Lo explicamos, utilizamos el término performance porque así se ha concebido popularmente este tipo de propuestas. Sin embargo para Kurtycz, el término le provocaba reacciones, al grado de desecharlo y remplazarlo por el de Artefacto, nombre que usa en varios de sus proyectos (Reyes, 11-12).

Otra forma de concebirlo, evitando usar performance, es acción. Cabe una explicación: “Las grafías, *artef* y *acto* enlazaban en un término único, *arte* y *acción*, un tránsito del objeto al concepto, que en su acepción más radical definía el cuerpo del artista y su potencial simbólico para activar seres y objetos, o para transmutarse en ellos [...]” (*Ibíd.*). Una observación más: el término performance responde a una

visión anglosajona con la cual Kurtycz no estaba de acuerdo (*ibíd*). Aun así, lo encasillamos en esta categoría para poder hacer efectivo el tipo de libro de artista que desarrolla. En los términos de Crespo Martín (1999: 74-80), este tipo de propuesta encaja en la clasificación tipo Libro-performance, que al quedar como registro se convierte en un libro-documento de una performance. No ha sido fácil llegar a esta conclusión para entender la propuesta de Kurtycz.

Bajo la premisa de un arte de acción, arte-acción o artefacto, emprendió diversos proyectos que tuvieron como objetivo la reflexión en torno a tópicos sociales como la guerra. En lo referente a libros de artista, éstos fueron concebidos en los términos de la “acción ritual, o acción de impresión masiva”, tal como lo refiere la curadora adjunta del MUAC, Virginia Roy, a propósito de la exposición de Kurtycz en este recinto cultural (“Recorrido por la expo de Marcos Kurtycz”, 2020: 3:03). Parte de esta reflexión en torno al objeto del libro, puede verse en su acción *La muerte de un impresor*, pero, en general da cuenta de ello, la exposición presentada en el museo Amparo de Puebla en septiembre de 2018 a enero 2019, y recientemente del 30 de noviembre de 2019 al 17 de mayo de 2020. Por fortuna pudimos ver la exposición presentada en el Museo Amparo en enero de 2019, antes de su llegada a cubrir otro ciclo en la Ciudad de México.

La categoría que corresponde a su materialidad elegida en libros de artista, es lo efímero, tanto en acciones o situaciones buscó transgredir a favor de un concepto. El tipo de trabajo libro de artista, que Kurtycz concibió en este contexto, se relaciona con la performatividad de la que habla Ellion, implementada con acciones y gestos que involucran el desenvolvimiento del cuerpo, y con esto la posibilidad plástica, no como un juego, sino como un compromiso social que asumió desde su formación como impresor. Lo que leemos de este gesto, es la búsqueda de conciliación de su cuerpo con el espacio. Esta idea es muy clara en *Pasión y muerte de un impresor* (1979), al que le sigue *Ritual de impresión*, un performance presentado en la Primera Feria Universitaria del Libro del Palacio de Minería, UNAM (1980), acontecimiento referido por Renán que, aunque no precise la fecha, descubrimos que se trata de la presentación formal de *Los otros libros* y el manifiesto de *Los otros editores*, referido en su *Cronología* (Kurtycz, M. 2010).

Años después se propuso hacer *Un libro diario* (1984) (fig. 63). Literalmente durante el proceso de un año, de enero a diciembre de 1984, realizó un libro diario. Un proyecto asumido como manda en honor a George Orwell (Kurtycz Escamilla, 179). Apreciamos que, esta intención por sí misma es elocuente como un homenaje al libro, a la novela, a la especulación y al texto, en una clara alusión a *1984* (1949).

Kurtycz transitó en México casi al margen de lo institucional durante el tiempo en que adoptó tanto un nuevo territorio, como sus mitos y símbolos, que transportó a su expresión personal para personificarse, tal es el caso del símbolo de la serpiente, adoptada “[...] como alter ego y tótem fálico, elegido además por su capacidad de mudar de piel y regenerarse [...]” (Reyes, 14). Con esta visión tiene una serie de libros de artista, del que sobresalen: *Spill Snake* (Serpiente derramada, 1993) y *Facenake* (Cara de serpiente, 1994) (fig. 64). Libros de artista en forma de acordeón, en los que incorpora técnicas como collage y fotografía. La imagen que se reproduce para ilustrar, responde a una de sus piezas exhibidas en el Museo Amparo. El concepto registrado en este ejemplar es recurrente, lo utiliza como un símbolo, que puede ser a la vez como una metáfora de la transición hacia un nuevo tiempo, que identifica como una serpiente. Un nuevo tiempo culminado en su propio cuerpo como el fin y principio de un ciclo.

3.7 La colectividad como forma de resistencia. Los grupos

Una preocupación constante al inicio de este trabajo, fue el “Movimiento de los Grupos”, específicamente el saber si en éstos había existido una práctica del libro de artista. La duda nos ha llevado hasta este punto en el que encontramos opiniones divididas e informaciones tergiversadas. De modo que estaremos puntualizando algunas cuestiones referentes a ello. Por lo pronto, es muy rotundo decir que en “Los Grupos” no existió tal práctica como comúnmente se dice. Hasta aquí no debemos anticipar, tal vez la historia nos diga lo contrario.

Sin la osadía por abarcar todo, nuestro objetivo se dirige a ubicar el origen del libro de artista en México, aunque en el camino se cruce otra problemática

concerniente al antecedente de los grupos. Es tanta la información al respecto, ya que la concepción de los Grupos se extendió hasta la década de los 90, ya sin el brillo y el alcance de sus primeros años. Incluso hasta nuestras fechas, el concepto de un arte grupal no deja de ser interesante. De antemano es complejo vislumbrar la práctica del libro de artista, que se ha visto sometida, o pareciera estar por debajo de una visibilidad, fomentada por la importancia de una ideología que coincide con una época y con un propósito político y social.

Vayamos por partes. El denominado “Movimiento de los grupos”, inició su recorrido en el arte desde la década de los 70, aunque desde antes presentaba inquietudes concisas respecto a la organización colectiva para profundizar en la labor artística a través de exposiciones, acciones, etc. Esta época, que ubicamos en 1968, tiene como telón de fondo el movimiento estudiantil y las protestas del 2 de octubre, que dieron como consecuencia la práctica de una gráfica que ha sido denominada “Gráfica del 68”⁹, aplicada “en legítima defensa” (Cfr. Troconi, 2010: 229), y fomentada desde los ámbitos académicos con las dos escuelas de arte más importantes en México: Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) de la UNAM y la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda” (ENPEG). En estos espacios se dio el desarrollo de un arte que obedecía a la emergencia del momento, y desobedecía a las reglas formales de la técnica, al ser reaccionarias y buscar colindancias con la ciudadanía en su contexto.

Un dato que hemos advertido como antecedente es la presencia en 1968 del grupo Arte Otro, conformado en su etapa inicial por Hersúa, Sebastián, Eduardo Garduño y Luis Aguilar, posteriormente se integran Francisco Moyao y Roberto Realh de León. El nombre por sí mismo responde al interés por trabajar de cara a la oposición sistemática del arte oficial, con la necesidad de hacer visible la alteridad, es decir, lo otro como condición marginal. Su primera exposición data de 1969, en la cual se vislumbra un discurso artístico adaptado de lo que ya se venía realizando en Europa y Estados Unidos, así lo refiere la nota publicada en *El Heraldo de México*, el 19 de julio de 1970 con motivo de esa exposición, donde el

⁹ Se considera “Gráfica del 68” a las prácticas directas ejercidas en torno al movimiento estudiantil del 2 de octubre de 1968, herederos directos de TGP que respondieron al conflicto del 2 de octubre, con una gráfica rudimentaria que encontró la forma de canalizar su apoyo a la causa.

periodista en turno (Alfonso de Neuvillate) los ubica en una tendencia *passé* (pasado de moda). Mientras que ellos expresan: “Consideramos que lo que aquí exponemos tiene un carácter plenamente subversivo, subvierte los valores plásticos establecidos dentro del estado mexicano y por tanto se opone al sistema social y político inoperante” (Debroise y Medina, 76-77).

La actividad de este grupo se extendió hasta 1971, año en que dan a conocer un manifiesto del que destaca: “El arte es independiente de cualquier idea anquilosada” (77). Antes de Arte Otro, advertimos la existencia de Grupo 65, integrado por Arnulfo Aquino, Rebeca Hidalgo, Melecio Galván, entre otros, quienes participaron en las protestas del movimiento estudiantil en 1968, utilizando técnicas de impresión rudimentarias que respondían al momento histórico, posteriormente adoptarían el nombre Mira, que participó activamente hasta la década de los 80.

La importancia de los Grupos en la década de los 70, ha velado la labor en torno a una producción de libros de artista. Podemos advertir que sí los hubo, pero condicionada a términos como edición alternativa, o marginal, donde se cruzaron diversos móviles: la protesta, el activismo, el feminismo, etc., que respondieron a fines sociales en relación a un contexto marcado específicamente conflictivo en México, ya que todo lo acontecido en materia de arte durante los setentas fue secuela directa de lo acontecido en 1968.

En este sentido, Álvaro Vázquez Mantecón cuando se refiere a los Grupos en “Los Grupos: una reconsideración”, dice que: “[...] sería más adecuado afirmar que respondieron a un contexto político, social y artístico determinado por el contexto mexicano posterior a la matanza de Tlatelolco” (2014: 194). Lo cual permite sostener que es adecuado situarlos en un contexto concebido como post68. Aunque no es intención precisar el origen del término y su uso, advertimos que éste se da a partir de una necesidad de diferenciar una situación que puede ser un antes y un después, utilizando el prefijo “post”, como el año posterior de los acontecimientos ocurridos a nivel internacional en Francia, Praga, Nueva York, entre otros. Los Grupos fueron la consecuencia directa del post68, y éste supone llevar consigo la reminiscencia cultural y artística en sus manifestaciones.

Los Grupos se constituyeron hasta la segunda mitad de la década de los 70, cuando fue factible trabajar con una idea muy clara: tener visibilidad ante el discurso oficial del arte, a pesar que años después esto fuera quien se los comiera poco a poco, eliminando parcialmente el espíritu de lucha y rebeldía, producto de una sensación o sentimiento derivado de lo que conocemos como post68. En lo que concierne a su forma de trabajo:

[...] los Grupos se propusieron realizar un trabajo colectivo, por encima de la idea tradicional del artista aislado, al tiempo que buscaron nuevos públicos y espacios de circulación de la obra de arte. Renovaron el lenguaje artístico al incorporar innovaciones en las técnicas de impresión (conocidas en México como *neográfica*) y realizaron diversos acercamientos al arte conceptual. (*ibíd.*)

La presencia del teórico Juan Acha fue determinante en esta consolidación, del cual existe la memoria de lo que más adelante se reconoció como “Simposio de Zacualpan”, realizado en Zacualpan de Amilpas, Morelos. Esto pudo haber dado origen formal al “Movimiento de los Grupos”, sin embargo no hay una precisión, debido a que se interpone otra fecha en su datación, aquí una memoria:

Si aceptamos que el periodo de los grupos comenzó en 1973 con protestas ambientales y acciones colectivas como *Conozca México, visite TEPITO*, podemos afirmar entonces que la carrera profesional de Juan Acha en México corrió de la mano de los procesos de colectivización gremial del arte experimental mexicano. Apadrinador de algunos de ellos, colaborador de otros, y fiel seguidor de casi todos los grupos, Juan Acha convocó a un grupo de jóvenes al así llamado Simposio de Zacualpan, un encuentro tan estimulante como caótico celebrado en 1976 en la casa Vargas-Bagot de Zalathiel Vargas, en Zacualpan de Amilpas (Morelos). (Barriendos, 2017: 63)

Entendemos la personalidad determinante de Juan Acha en 1976, pero también el anticipo, en 1973 de *Conozca México, visite TEPITO* para una determinación en cuanto al origen de los Grupos. Sin llegar a la discusión o debate, veo una trasposición de fechas, por un lado 1973 con Tepito Arte Acá, como asomo de una actividad que posteriormente tendría repercusiones, y por otro, 1976, año en que datan las reuniones convocadas por Acha. De éstas, sobresale un testimonio: “La idea de trabajar conjuntamente como autodefensa ante el sistema era apoyada por la mayoría. Así, la conclusión de lo que alguien llamó después «El simposio de Zacualpan» fue organizar un gran grupo que se llamaría La Coalición” (Vargas, 2017: 110). Esta Coalición como tal no prosperó pero dejó a cambio un semillero en relación a agrupaciones de artistas entrelazados en defensa del arte y la cultura. Con esto hemos corroborado la existencia de grupos artísticos antes de una consolidación, pero remitiéndonos nuevamente a sus orígenes, debemos identificar que éstos se remontan a las reuniones suscitadas en 1976.

La versión oficial determina que fue 1973, pero para algunos correlacionados con Proceso pentágono y Suma, lo concluyente es que fue en 1976, un ejemplo de ello es el siguiente criterio: “Considero muy puntual 1976 para contextualizar el nacimiento de varios grupos, entre ellos Suma [...]” (Romero, 2010: 260). Este año es clave también en la activación del Taller de Investigación Visual en Pintura Mural impartido por Ricardo Rocha en la Academia de San Carlos, donde se propició un trabajo de libro de artista con la dirección de Ehrenberg, fechado el 5 de agosto de 1976, y que lleva por título *El Libro de las 24 horas*¹⁰.

¹⁰ El Taller de Investigación Visual en Pintura, fue coordinado por Ricardo Rocha. En una sesión se invita a Felipe Ehrenberg para producir el ejemplar *El libro de las 24 horas*, material que actualmente se resguarda en el Centro de Documentación Arkheia. Los firmantes de la primera hoja del libro: 1.- Ricardo Rocha, 2.- José Barbosa, 3.- Gabriel Macotela, 4.- María Villarino, 5.- Chucho Reyes, 6.- Felipe Ehrenberg, 7.- Ernesto Molina, 8.- Tomás Parra, 9.- Armando Ramos, 10.- Tomás Gómez, 11.- Víctor Morales, 12.- Kathy (USA), 13.- Juan, 14, 15 y 16 se encuentran vacíos. Se agrega una nota aclaratoria refiriendo el porqué de las páginas “en blanco”, como participantes que no realizaron el ejercicio. La datación 1975, es referido en la tesis de la Doctora Sara Lilián Aroeste Meshoulam, y corresponde a la versión del propio Ehrenberg en entrevista con la doctora. Por otro lado, 1976 corresponde a la versión de Nicolás Pradilla, en su tesis *Un modelo de organización colectiva para la subjetivación política. El manual del editor con huaraches y los seminarios de labor editorial en escuelas normales rurales en México* (Taller de Ediciones Económicas, 2019), en entrevista con él. Tomaremos 1976, según lo refiere el documento de la primera hoja del libro.

La particularidad de este trabajo es precisamente su colectividad, algo que nos lleva a un indicador de singularidad, que rompe con la línea de libro de artista que habíamos conocido. No obstante, éste es el precedente, y de aquí podemos partir. En palabras de Ehrenberg, el título respondió al proceso de 24 horas en que el libro fue realizado (Cfr. “Anotaciones para una historia...”, 2014). Esas 24 horas condicionadas al trabajo colectivo fue parte de la estrategia de apropiación puesta en marcha por Ehrenberg. Aquí se explica:

La apropiación de medios que Ehrenberg plantea se muestra como estrategia concreta en la propuesta que lleva a la producción de *El libro de las 24 horas*, un libro de artista colectivo realizado en agosto de 1976 durante un seminario informal en la Academia de San Carlos, que coordinó por invitación de Ricardo Rocha, en el cual participaron Gabriel Macotella, Ernesto Molina, Jesús Reyes y otros alumnos del taller de pintura mural que dirigía Rocha. Las reglas para producir el libro establecían que éste debía realizarse en un solo día sin alejarse más de seis cuadras de la Academia de San Carlos. *El libro de las 24 horas* recurrió a una estrategia que se utilizó ampliamente con el auge del intercambio postal entre artistas durante las décadas de 1979 y 1980: cada artista haría una página de la cual entregaría el número de copias equivalente al total del tiraje. Una vez reunido todo el material se encuadernó para obtener los ejemplares de la publicación. (Pradilla, 2019: 92-93)

Esta noción de libro de artista en México contradice a la norma porque su concepción se dio en un ámbito de colectividad, a diferencia del paradigma europeo y norteamericano (Roth y Ruscha), según la premisa de autoría que nos han hecho saber, aunque, por los alcances de sus publicaciones no está del todo alejada la idea de una poliautoría, como en el libro industrial. La correspondencia de la figura de autor con una individualidad, frente a la toma de decisiones respecto a la edición del libro de artista, ha sido una condicionante de la que este modelo de libro escapa. Esto, además de ser inédito, inaugura o mejor dicho, le da al “Movimiento de los

Grupos”, una consideración que se vería plasmada a futuro con la sucesión de artistas que trabajaron de lleno en otras concepciones grupales o individuales.

La importancia de subrayar aquí la concepción de *El libro de las 24 horas*, y no en el apartado que corresponde a Ehrenberg, es por su origen en el contexto de las agrupaciones que se distinguieron en la década de los 70. Son dos datos importantes: los Grupos y la figura *influencer* –como se diría hoy en día– de Ehrenberg. Estas intersecciones en nuestro objeto de estudio, permite pensarlo en una suerte de mediación entre lo individual y colectivo, una ambivalencia que se va sumando a la hipótesis respecto a lo híbrido del libro de artista.

Lo anterior es importante, porque siendo éste un primer ejercicio respaldado por Ehrenberg, la noción “autoría”, que proviene de una conformación individual quedó opacada con la idea de lo colectivo, así por ejemplo la denominación “trabajadores de la cultura” para referirse a los grupos, minimizó la idea romántica del autor inspirado, que produce desde su individualismo y, a la vez materializó la idea de Acha, acerca de la no objetualidad del arte (Romero, 260). Tomando esto como dato preciso, sostenemos que el libro de artista en México rompe con el paradigma estipulado.

Por otro lado, tal como lo refiere Ehrenberg, “la inmediatez” determinó el proceso y las herramientas de trabajo para hacer efectiva la labor. Podemos pensar que posterior al 68, los conflictos no cesaron rápidamente, y acudir a un dispositivo que respondía a lo inmediato fue un punto a favor. Esa respuesta puede verse por el carácter de los materiales económicos. Con una intención fija que puede estar del lado de una estética pobre.

En cuanto a este ejercicio propiciado en el Taller de Investigación Visual en Pintura Mural, advertimos el origen de Suma, y con ello la herencia directa de procedimientos aplicados ya en sus propios trabajos. Al respecto, Magali Lara refiere en *Forma y concepto. Los grupos en el arte mexicano (1968-1983)*, (2007): “Me gustaba mucho lo del grupo Suma, porque reciclaba el material anónimo desde la papelería, los materiales baratos, las fotocopias y hacía impresos, hacía libros. Tenía una poética del libro que me interesaba” (00:17:55). Suma siguió después de

esta experiencia, de ahí sobresalió Gabriel Macotella, relacionado al libro de artista tiempo después al lado de Yani Pecanins, Walter Doehner y Armando Sáenz.

Por otro lado, la importancia de Ehrenberg y la inclusión a Proceso pentágono, por Helen Escobedo para cubrir la Xª Bienal de Jóvenes de Paris en 1977, visto como “la inclusión del quinto elemento”¹¹, originó el malentendido respecto a su liderazgo. Víctor Muñoz, uno de los integrantes de este grupo, lo explica:

[...] Nuestro grupo durante mucho tiempo aparecía como el grupo de Felipe Ehrenberg. Esto me parece verdaderamente ridículo. Felipe Ehrenberg en efecto era el mayor de nosotros y era un artista destacado y él era ya desde entonces muy hábil para las relaciones públicas y para los contactos y para organizar [...]. (“Forma y concepto. Los grupos...”, 2007: 00:29:20)

Esto explica la importancia que Ehrenberg iba teniendo a diferencia del resto, y que se diera el comentario “el grupo de Felipe Ehrenberg”. En relación a los conflictos, disputas y confrontaciones entre los miembros de los grupos “[...] comenzó a incubarse lo que se llamó «individualismo de grupo», que contraponía a los miembros de mayor experiencia profesional y política en términos de competencia, reticencia y alguna superioridad hacia los restantes” (Espinosa y Zúñiga, 2002). Es importante aclarar estos aspectos, antes de pasar al siguiente punto.

Teniendo ya el dato respecto a este primer libro de artista, vayamos a identificar a los Grupos, de manera general desde 1973, con la intención de poder

¹¹ El inicio de Proceso Pentágono se remonta a 1969-1974. En este período trabajaron con las problemáticas que se generaron del 68. Posteriormente, entre 1976 a 1985 se agrupan ya de forma oficial y llegarían hasta 1997. En 2015 vuelven a reunirse para realizar la primera exposición retrospectiva, presentación y liberación de su archivo, que se encuentra en el acervo del Centro de Documentación *Arkheia*. La incorporación de Felipe Ehrenberg responde a la iniciativa de Helen Escobedo que lo incluye para que participaran ya como grupo en la Xª Bienal de Jóvenes de Paris en el año de 1977, en la que participaron también TAI, Grupo Suma y Grupo Tetraedro. Sobre las distintas confrontaciones, tensiones, y malos entendidos, se debe a que comúnmente se ligaba a Ehrenberg como líder del grupo, con el calificativo “el grupo de Ehrenberg”.

detectar otras posibles propuesta: TAI, Taller de Arte e Ideología, (1973)¹², Tepito Arte Acá (1973), Taller de Arte y Comunicación (Taco) de la Perra Brava (1974), Taller de Investigación plástica (1975), El colectivo (1976), posteriormente Colectivo-3 (1981), Germinal (1976), Proceso Pentágono (1972-1976), Suma (1976), Tetraedro (1976), Fotógrafos independientes (1976), Grupo Mira (1977), No-Grupo (1977), Polvo de Gallina Negra (1978), Peyote y la Compañía (1978), Narrativa visual (1979), posteriormente Março (1979), H2O Altos Hornos (1979), Atte. La Dirección (1983). De aquí nos desplazamos a El Sindicato del Terror (1987), y terminamos con Pinto mi raya (1989) que más que un grupo, es un espacio de reflexión, pero que no escapa a las condiciones de su tiempo. Recortemos hasta aquí, porque la pretensión no es enumerar sólo por ese hecho, sino la de verificar el impulso creativo que se ejerció hacia el dispositivo libro de artista. Dos datos adicionales: en 1978, cuatro grupos: Proceso pentágono, Suma, Taller de Arte e Ideología (TAI) y El colectivo propiciaron la exposición “América en la mira”, con el propósito de visibilizar prácticas consideradas marginales a nivel Latinoamérica y, TAI y TACO fundaron el Frente Mexicano de Grupos de Trabajadores de la Cultura, y junto a Germinal participaron en las brigadas sandinistas en Nicaragua en 1982.

Hasta aquí la trascendencia de los Grupos, que se extendió hasta bien entrada la década de los ochentas, pero se ha difundido en menor medida el trabajo que corresponde al libro de artista. Una práctica como tal en este contexto, se ha desdibujado, primero, porque la trascendencia del arte de los grupos, su ideología y su estrategia, ha opacado otras nociones de arte. No obstante una minoría de estos grupos lo abordó sin que hayan establecido un rigor para esto, y muchos de los integrantes separados ya de los Grupos, lo adoptaron como un lenguaje más entre sus prácticas, sumados a las del arte-acción, arte-correo, instalación, entre otras expresiones que mostraban un compromiso social.

¹² El Taller de Arte e Ideología fue gestado por Alberto Híjar, como una reacción a la ruptura. De este primer paso se generaron un sinnúmero de grupos en lo que va de los años 70 y 80. Cada grupo representa una figura clave en las prácticas artísticas. Todos fueron importantes, pero sin duda, algunos continuaron y sobresalieron. Otros, sin embargo, se dedicaron a otras tareas relacionadas con el arte. Existió un fenómeno que tuvo que ver con la rotación de integrantes, ya que había una movilización flexible que hacía que algunos integrantes emigraran de grupo en grupo. Mario Rangel Faz, mencionó que fueron muchos los integrantes, y llegó a contabilizar más de cien.

Si la presencia de Ehrenberg fue importante, al tanto de un trabajo que sistematizó en lo colectivo, y con ello se propagó la idea de un arte en equipo, al margen de lo oficial, es un hecho entonces que la colectividad en México se erigió en un contexto de grupos en resistencia, grupos artísticos, vistos como minorías que iban al margen de los discursos oficiales, pero que llevaban consigo un discurso sólido y trascendental. Esto comprueba, –y se aplica a todos Los grupos– que: “La fuerza de la colectividad les permitió realizar obras más amenazantes y establecer formas de resistencia. Todos ellos han considerado el trabajo grupal como una oportunidad para recuperar los intereses personales, dar paso a la retroalimentación [...]” (García, P. 2015: 22).

Ehrenberg dejó la base de un trabajo con Proceso Pentágono, pero para llegar a él tuvo que pasar justamente por un proceso del que damos cuenta en el apartado sobre su importancia en Beau Geste Press. ¿Desde aquí fue o desde antes su interés por la colectivo? La respuesta está en poder discernir la consecuencia de los acontecimientos de 1968, que determinó su salida de México, y el retorno fue ya con las herramientas precisas dispuestas a combatir por un arte que había decidido ampliar la red de colaboración en zonas rurales, relacionándose con escuelas al interior de la república.

Si lo que tenemos aquí es ya el primer esbozo de nuestro objeto de estudio, una suerte de trabajo colectivo gestado a partir del experimento de la estrategia, entonces resulta interesante la manifestación que dejó el uso del mimeógrafo en torno al post68, pues de ahí parte, y muchos años después se consolida con la aparición de propuestas realizadas bajo los términos de una impresión barata y al alcance de la mano: mimeógrafo, offset, sellos, fotocopias, etc.

Paralelamente al trabajo de los grupos, no se tiene una idea del trabajo libro de artista preciso, pues esta generación persiguió hacer más directo el arte a través de redes de apoyo, manifestándose fuera de los recintos oficiales. En este sentido, la calle fue el escenario idóneo para llevar a cabo propuestas como el performance, la instalación, etc., en las cuales el texto fue una herramienta más para lograr una interrelación con el espectador. Si la inmediatez es lo que dominó a esta generación,

su trabajo se fundamenta a partir de esta relación, directamente tomada de los espacios públicos.

Tenemos en cuenta que si el primer trabajo de libro de artista en México fue en 1976, y que éste se trató de un libro colectivo, entonces debemos advertir la importancia de la idea de Grupo que generó este cruce por demás extraño: Colectividad-Producción artística en un objeto que presenta una premisa sólida en tanto a la idea de autoría (individuo) en oposición a una poliautoría (colectivo). Lo subsiguiente sería una producción más consciente por parte de artistas que, habiendo surgido de Los grupos, se comprometieron a su realización. Fueron los años de la década de los 70 y 80, y el punto de intersección del libro de artista como dispositivo conceptual. Su constancia llegaría hasta la década siguiente. Si queremos contradecir el relato de la historia, podemos afirmar que es 1976 en que se da esa extraña fusión entre Los grupos, y el inicio formal del libro de artista.

Del periodo posterior a Los grupos, hay indicadores de trabajos en libros de artista, pero opacados por la poesía visual y concreta y el arte correo, en todo caso tenemos que ver a éstos como los soportes en los cuales se apoyaron para tejer una práctica crítica social de denuncia en contra del estado, de la represión y la dictadura.

Grupos como, Suma, Mira, No-Grupo y Março, produjeron objetos editados, similares a libros de artista, nombrados de otra manera, también se propiciaron revistas, en los términos que muchos llaman, marginal, edición alternativa y otros libros. Hay casos particulares que sobresalen ya fuera de los grupos, desarrollando libro de artista como tal. El No-grupo realizó libros de artista, pero su antecesor fue el arte-objeto, que puede ser un antecedente a la vez de la denominación popular libro-objeto. Emplearon el término “montaje de momentos plásticos”, hicieron cartel, intervención, video, performance, arte sonoro, arte postal. Destaca un trabajo realizado en 1982, titulado *Artist's book* (fig. 65), y previo a éste, destacan: *Libro del Grupo Suma* (1975), de Suma, *Paso de peatones* (1977), revista de artista del Colectivo *Lacre y paso de peatones*, relacionada a la estética del libro de artista, con nociones distintas aplicadas a la inmediatez de los materiales, y a la estética pobre. Este último, material importante pero en la línea de revistas de artista, lo cual

implica una expansión de la forma original del libro de artista, hacia otras nociones que tuvieron correspondencia con la labor editorial, pero teniendo otras nominaciones (Debroise y Medina, 191).

Por otro lado, existe una sensación de agotamiento de los grupos. Podríamos considerar que, el espíritu creativo no se extinguió del todo, que se transformó de acuerdo al acontecer de su tiempo histórico, de tal manera que, ciertos integrantes pudieron dar continuidad a proyectos que se gestaron en sus orígenes desde los 70, tal es el caso de un periodo histórico en México relevante: las Bienales Internacionales de Poesía Visual/Experimental desarrolladas de 1985-86 a 2009, con la coordinación de Araceli Zúñiga Vázquez y César Horacio Espinosa Vera quienes habían pertenecido a El colectivo (1976) y Colectivo-3 (1981).

Consideramos que como sucesión de Los grupos, la BIPVE es un periodo poco estudiado. Incluso su importancia radica en que su duración se prolongó hasta 2009, mientras que el rango de actividad de Los grupos fue de 1976-79 e inicios de la década de los 80. La importancia de la BIPVE radica también en la retroalimentación que se dio con artistas de Latinoamérica. Sobresale de esta relación, las participaciones de Clemente Padín, José Antonio Vigo, León Ferrari, entre otros, especialmente destacan las visitas en 1996 de Higgins, Vigo y Padín, coincidiendo en un homenaje rendido a estos dos últimos pioneros de la poesía visual y concreta en Latinoamérica en el transcurso de la Vª Bienal.

La influencia de los grupos fue rotunda en en las siguientes décadas en el panorama del arte en México, ya que hubo mayor visibilidad hacia estos objetos, que fueron producidos ya con las preocupaciones relacionadas con la exhibición, distribución, venta, haciendo del trabajo grupal una estrategia.

3.8 Pecanins, Rippey y Lara: tres discursos autosuficientes

La importancia que suscitó el cruce de ideas entre Carrión, Ehrenberg y Ellion, en la producción de libros de artista, condujo a su creación en el contexto de los años 70 y 80, por parte de una generación que había tenido experiencia, no tanto como

integrantes de los Grupos, sino en proyectos de edición, a partir de los seminarios impartidos por Felipe Ehrenberg en la Academia de San Carlos, especialmente dos artistas que aquí abordamos: Yani Pecanins y Magali Lara, quienes fueron parte de esta experiencia, al inicio de sus carreras.

En cuanto a la labor de Carla Rippey, notamos un camino diferente pero con ciertas similitudes de las anteriores, en tanto a su interés por el arte, la edición, el activismo, y especialmente la experiencia como integrante de los Grupos, por lo que, sólo ella y Lara fueron participes. Lara, de *Narrativa visual* (1979), posteriormente *Março* (1979), y Rippey, de *Peyote y la compañía* (1978-1984). Sobresale además de Rippey, la colaboración en el único número de la revista *Correspondencia Infra* (1976) de los Infraarrealistas, aunado al hecho de su amistad con Roberto Bolaño y su gusto por la poesía. A su vez, Bolaño y el total de los Infrarrealistas hicieron una colaboración con el grupo Suma (Debroise y Medina, 214).

Las tres artistas produjeron libros de artista entre las décadas de los 80 y 90, hasta la fecha. Podemos ver en ellas el plan de continuidad a las labores emprendidas desde 1976, fecha referida como el inicio de esta práctica a partir de lo que se ha llamado “el primer libro de artista en México” (“Anotaciones para una historia...”, 2014). En relación a este dato y a su consecutiva difusión en México, Felipe Ehrenberg refiere la importancia de los seminarios: Taller de Investigación Visual en Pintura Mural (que originó *El libro de las 24 horas*), Seminario informal de labor editorial y “Pasos hacia la socialización del arte”, dirigidos en el patio de la Academia de San Carlos (23:10). A partir de estos seminarios, empezó una producción de libros de artista, realizados por los entonces jóvenes Armando Sáenz, Yani Pecanins, Santiago Rebolledo, Gabriel Macotela, Magali Lara, entre otros, quienes “Empezaron a cundir la idea de libros de artista en México” (23:01), con lo cual “El concepto del libro de artista pegó” (25:05).

Lo que siguió fue una producción consciente del libro de artista tratado como espacio para la reflexión personal, principalmente en las artistas que se incluyen aquí, aunque esta inclusión se limite a tres artistas representativas de la década que siguió al “Movimiento de los Grupos”, con el antecedente que dos de ellas fueron

integrantes y participaron en sus producciones. En el caso de Pecanins, trabajó colectivamente en el proyecto editorial más conocido de este tiempo: Cocina ediciones, al lado de Gabriel Macotela y Walter Doehner, que se mantuvo de 1977 a 1984. Al cierre del proyecto siguió El archivero, en el que trabajaron desde 1985 hasta 1993, Yani Pecanins, Gabriel Macotela y Armando Sáenz.

Abordamos tres artistas y sus respectivos trabajos, no obstante la producción es mayor en un periodo de tiempo en que se consolidaban los lenguajes tratados en este dispositivo que empezaba a cobrar fuerza. Particularmente puede distinguirse en las producciones de Pecanins, Rippey y Lara, un compromiso en la línea del discurso, a partir de la enunciación de la condición femenina, sin tener la etiqueta de feminista. Lo que se percibe en la construcción de lenguajes es el empleo de recursos que caracterizan la expresión del libro de artista: imágenes, textos, narrativas que privilegian la experiencia de las mujeres en sus entornos cotidianos, poéticas del yo, trabajadas a partir del empleo de una autobiografía. En este sentido, fotografías, objetos encontrados y recuperados del álbum familiar, objetos que remiten a nostalgias, recortes y pegados, escritura, y muy especialmente en las tres artistas, la experiencia textual-visual, subordinada al sentido polisémico del libro de artista contemporáneo. Esta particularidad es la que queremos señalar como lenguaje híbrido entre texto e imagen.

Esto puede comprobar que en el fondo de estas propuestas existen tratamientos híbridos que conviven en los soportes asignados para una configuración visual conforme al libro de artista. Respecto a la condicionante de la estructura en el libro, en ésta domina un hilo narrativo dictado por la secuencialidad, a esto apunta la búsqueda de una discursividad que se libere del propósito original del libro, pues con la estructura construida, pensada y conceptualizada, el libro, o el objeto libro de artista adquiere su autosuficiencia. Es precisamente esto lo que se destaca en la construcción de los discursos de las artistas analizadas.

En este sentido, llamaremos autosuficiencia a la idea del desprendimiento de la estructura normativa del libro tradicional, consiguiendo un nivel mayor en la forma del libro. Aquí poco importa que el libro de artista tenga similitud con la forma determinada, o que el ordenamiento de sus folios imite a la forma precisa, sino que

se llegue a un buen punto con la intención de que el mensaje sea percibido como lo primordial. Ante esto, queda claro que “Un libro también puede existir como forma autónoma y autosuficiente, quizá incluyendo un texto que subraye esa forma, que sea una parte orgánica de esa forma: aquí comienza el nuevo arte de hacer libros” (Carrión, 2012: 39). Tal vez la claridad de lo anterior no se imponga de golpe, o repercuta de forma consciente en el creador del libro de artista, lo cual hace pensar que quedan muchos hilos sueltos para tratar de llevar a la práctica esta incisiva recomendación.

3.8.1 YANI PECANINS

Yani Pecanins (Ciudad de México, 1957-2019). Con *Un viaje en Zeppelin* (La Cocina Ediciones 1988) (fig. 66), establecemos un análisis, con el fin de identificar lo híbrido a partir del lenguaje visual-textual en un libro de artista que ostenta recursos que para su tiempo fueron considerados “portátiles”, como el mimeógrafo, la fotocopia y los sellos de goma, presentados en un contenedor, donde cabe la memoria, especialmente la crónica visual de un viaje, contada con imágenes y textos, que unidos constituyen un discurso.

Con esto se demuestra que un libro de artista puede enunciar desde lo visual, lo poético o narrativo sin que tenga literatura o arte visual canónico, sino un lenguaje libre en cuanto a su relación con su lector-espectador. Este libro personal e íntimo, a manera de diario o bitácora, se dispone como un objeto que puede ser entendido como: “libro que no es para leerse como los demás [...] –ya que, como obra–, no está escrita pero puede tener palabras, no está pintada pero puede tener formas y colores, no es de foto pero puede tener imágenes” (Ávila, entr. a Pecanins, párr. 9). Este prototipo se encuentra en la línea de lo que suele llamarse libro-objeto, ya que:

Los libros-objeto suponen un universo amplio en el que las formas artísticas se entremezclan para dar espacio a objetos híbridos que empujan los límites de las disciplinas e imaginan nuevas fórmulas de interacción entre dibujo y

pintura, animación y escultura, grabado e ilustración, literatura y diseño, fotografía y edición. (Ávila, párr. 20)

Un viaje en Zeppelin resulta fundamental como obra, dentro de la producción de libros de artista de Yani Pecanins, y en general sobre la historia del libro de artista en México. Pecanins cofundó en 1977, la editorial Cocina ediciones con Gabriel Macotela y Walter Dohener, que cerró en 1984. Este cierre propició la apertura de otro proyecto importante, El archivero, librería y galería especializada en exhibición, venta e intercambio (a través del arte-correo) de libros de artista, que fue atendida por Pecanins, Gabriel Macotela y Armando Sáez, y que operó de 1985 a 1993; este espacio funcionó como una plataforma para la promoción, divulgación y venta de libros de artista; en ocho años se concentraron en dar forma a un proyecto que sentó las bases durante las décadas posteriores.

Un viaje en Zeppelin se editó con 100 ejemplares firmados por la artista, y ofrece una lectura que rompe con la forma tradicional, pues el concepto de paginación desaparece para concretar lo alterno, mediante la disposición lúdica del texto-imagen, que el espectador-lector puede alterar en su lectura. Incluso exponer, o interpretar de acuerdo a sus espacios. Reza al final del libro:

Este libro está dedicado a mi padre muy especialmente, también a mi abuela y a la familia Doehner. / Quiero aclarar que la historia que cuenta este libro es una visión muy íntima y personal, del accidente del Zeppelin “Hindenburg”. / Retomé los hechos a partir de las fotografías que cayeron en mis manos, y de las historias que escuché alguna vez. Los personajes que aparecen en él son reales; pero, sus apariciones son una interpretación mía. / Agradezco a los amigos que me ayudaron en la búsqueda de esta historia, a mi madre y a Gabriel por sus consejos. / Este libro lo comencé en mayo de 1987, cincuenta años después del accidente en Lakehurst. Sea pues este libro – hecho con mucho cariño y respeto – un pequeño homenaje. Enero 1988 / Yani Pecanins

Lo anterior, que está tomado del duplicado realizado por Ediciones Duplicadora, que en 2018 se propusieron reeditar como un homenaje a *Un viaje en Zeppelin*, a 30 años de su creación (fig. 67). Se lee entonces la importancia del hecho anecdótico, lo evocado como un accidente que precisa una memoria gráfica; una memoria que se deposita en papel y con recursos visuales. Esta historia, a la vez íntima –como lo señala la artista–, expresa un tiempo, un pasado del que se forma parte y del cual no se desprende, pues el contexto familiar, del cual va ligado el origen, la identidad y por lo tanto la memoria personal, son los puntos de unión de un pasado con un presente. Podemos ver aquí, como menciona Paul Ricœur en “Aporías de la experiencia en el tiempo” (*Tiempo y narración I*) que el tiempo contenido aquí, en esta relación de hechos, el pasado es memoria, y lo que concierne al futuro es espera, cruzados en las “modalidades del presente” (Ricœur, 1985: 44), entonces la memoria y la espera podrían simplificarse en el acto de la lectura que ocurre en presente y que, aunque se la mencione como carente de espacio, al menos en lo objetual se materializa en papel, en la forma de una página (libro convencional), pero en el libro de artista, puede apoyarse con la presencia novedosa del objeto como soporte. De esta manera se hace efectiva la sentencia: “Memoria y espera aparecerán como modalidades del presente” (46).

Aunque lo anterior se apoye de una teoría narrativa, no deja de ser interesante en los términos del tiempo contenido en el libro de artista, y más allá de esto, en el proceso de una recuperación de la memoria a través de unir, pasado con presente.

3.8.2 CARLA RIPPEY

Carla Rippey (Kansas City, Kansas, EE UU. 1950, vecinada en México desde 1973). Con *Mirror of the Soul 2019 version / Espejo del Alma* versión 2019 (fig. 68), Rippey retomó su labor como creadora de libros de artista, iniciada de acuerdo a su testimonio, desde 1990. Lo menciona así:

Volví a meterme en el tema libros de artista ahora en 2019 por participar en la feria de libros Codex en San Francisco [...] Cuando se comercializó la fotocopia laser cerca de 1990, empezó mi producción seria de libros de artista: ya tenía una forma de mover una imagen de buena calidad a papeles interesantes o susceptibles de intervención y manejo [...] (Blog personal *El uso de la memoria*, 2019)

En las primeras líneas, la artista se refiere a una de las ferias de libros de artista más importantes de los últimos años, celebrada en el campus de la Universidad de California en Berkeley desde 2007. 2019 fue muy productivo para la artista por la continuidad dada a proyectos anteriores en relación a libros de artista, entre éstos, su serie titulada “Inmolación” que, en palabras de Rippey es una serie “basada en archivos de fuego que he ido acumulando [...]” (Blog *Mujeres artistas en red*, 2019).

En estos trabajos aborda el uso de imágenes, a partir de soluciones mixtas como la costura, el fuego, entre otras soluciones que adapta a una idea constante, la acumulación de materiales gráficos que puede ser visto como una práctica relacionada al archivo. En este sentido, a Rippey se le identifica con la manipulación de imágenes en el contexto de la gráfica, usando técnicas como el dibujo, el collage, el transfer e intervención directa sobre fotografía, fotocopias o recortes de revistas, que enriquecen sus propuestas de libros, en materia de experimentación y el uso de archivos personales para narrar aspectos de la condición humana en general, y específicamente lo que atañe a su condición femenina. Otra constante es hacer versiones de temas pasados u obras pasadas como el que da título al trabajo que se comenta aquí.

Otro de los conceptos que aborda en su trabajo de libro de artista es la memoria, que ajusta a su concepción formal, donde ha visto al libro como un contenedor de historias antiguas, que se relacionan a la nostalgia que produce la imagen, como la fotografía y revistas que recopila, como una suerte de acumulación de imágenes que después interviene. Algo que está presente mucho en su trabajo es una referencia a lo textil, elocuente con el acto de costurar, o en el hecho de

destacar alguna trama del soporte, mostrando un desgarramiento intencional, o nudos que interrumpen la visibilidad de la imagen. Esta idea se relaciona al concepto del texto aplicado en la imagen.

El caso aquí presentado tiene que ver con acumulación de elementos que refieren una historia pasada: hojas de un cuaderno viejo, fotografías antiguas sobrepuestas que se resuelven en la ya constante forma de acordeón del libro. El concepto de la memoria, en este sentido se ha ajustado a sus búsquedas en cuanto al uso del libro como contenedor de historias personales, la manipulación de materiales poco convencionales hace que su trabajo consiga ser poético, con un lenguaje que transita entre dibujo y gráfica. Aunque Rippey haya pertenecido al grupo Peyote y la compañía entre 1973-1978 (primera fase) y haya finalizado en la década de los ochentas, como grupo tuvieron preocupaciones acerca del objeto artístico, haciendo un replanteamiento en exposiciones y su forma de visibilidad pública. Sólo Rippey, años después se destacó en la creación de libros de artista, pero además, haciendo gráfica, pintura, dibujo, intervención, un trabajo de archivo y sobre todo libros de artista, desde los intervenidos con gráfica (pieza única) hasta aquellos que aluden a sus espacios de la memoria por medio de procesos y registros como el dibujo.

En materia de exposiciones, tanto 2019 como 2020 fueron años productivos. De 2020 fue “Carla Rippey: Cosas que pasan”, exhibida en Biquini Wax EPS. En 2019, con motivo de otra exposición: “Tú de mí, yo de ti”, la también artista, María Cerdá define la pieza elegida: *The Creature Walks Among Us* (2019) (fig. 69-70) como “Un libro de artista-collage-rompecabezas en que aparecía entremezclado un sueño de ella con imágenes recurrentes [...]” (Blog *Mujeres artistas en red*, 2019).

3.8.3 MAGALI LARA

Magali Lara (Ciudad de México, 1956), con *Que hurte en ti lo que me pertenece* (Estación Indianilla 2013) (fig. 71), Lara obtuvo el premio del concurso LÍA (en el marco de la Feria Internacional del Libro de Artista FoLia) de la Feria Internacional del Libro de Guadalajara. En este libro de artista se recuperan fragmentos del libro

Migraciones (1991), de la poeta Gloria Gervitz (n. 1943), y representa para Lara, volver a un plan de colaboración por conducto de la poesía y la imagen. En palabras de Lara, este libro “es una producción costosa, de lujo, financiada por la editorial, de la que hay apenas dos ejemplares” (M. Lara. Comunicación personal, 08 may. 2020).

Lo que destaca de Lara es que desde sus inicios adoptó esta forma de expresión, en la que participa constantemente. Lara advierte respecto a sus inicios: “Soy una artista formada en los setentas, todavía con una educación muy centrada en la pintura, pero cuando entré a la escuela quería hacer libros de artista, aunque no sabía que se llamaban así” (García, N. entr. a Lara, 2004: 53). Precisamente en estos inicios, la exploración hacia una expresión particular como la del libro de artista era tratada por varios integrantes de su generación, aun con las denominaciones que les hayan dado, el libro de artista se disfrazaba a menudo en otras concepciones. Pero sería Lara, quien especialmente se inclinara por esta expresión, que particularmente sigue su curso. Diremos que, con mucho acierto, que hace efectivo el sobrenombre con el que se le catalogó en *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*: “Magali Lara: la artista-heroína” (Debroise y Medina, 184).

De la experiencia de los grupos a la constitución individual, dieron a Lara, la posibilidad de optar por lo interdisciplinario que, visto de una manera, sugieren los cruces, y con ello, una trasposición de lenguajes. Lara, lo acentúa: “Me interesan los cruces, los pasajes donde algo se transforma en otra cosa, y me gusta la poesía. Esto último es importante porque enseña que detrás de las palabras hay otras imágenes, otros textos y se relacionan con otros espacios [...]” (García, N. entr. a Lara, 2004: 53). En estos espacios ficticios se concreta el derroche de imágenes que, a decir de Debroise y Medina, crean un lenguaje femenino, que se construye en torno a objetos domésticos y fetiches que recalcan los deseos y sentimientos en una identidad (184).

Estos inicios referidos, nos remontan a uno de sus primeros trabajos colaborativos con la escritora Carmen Boullosa (n. 1954), *Lealtad* (1980) (fig. 72), en que el texto y la imagen conviven estrechamente, pues la idea de fusión está

más que presente en lo que podemos entender como cruces, ya que: “Al reunir texto e imagen, su colaboración revela no solo la naturaleza interdisciplinaria de sus proyectos compartidos, sino también el apoyo mutuo que las dos han fomentado durante cuatro décadas a medida que continúan trabajando juntas” (Murphy, 2019, párr. 7).

Este principio de integración no es ajeno al concepto que nos ocupa, es decir el carácter híbrido con el cual podemos entender este tipo de producciones. Es elocuente en su demostración visual, cómo a partir de integrar el trazo del dibujo con el estilo caligráfico, expresan una libertad en el espacio de la página, y se elimina parcialmente el plan de secuencia tradicional del libro de artista. Y no es que no lo sea, sino que *Lealtad*, demuestra una fusión entre imagen y texto (escritura libre) que libera a la vez la imagen de un *estatus* determinado.

Regresando con *Que hurte en ti lo que me pertenece*, podemos abordar el formato a partir de su condición y su materialidad “costosa y de lujo”, como un objeto de colección, como un libro de artista que si bien conserva su forma, existe en él un trabajo de abstracción con la imagen, siendo utilizada no como ilustración del poema, sino como un todo, en un plan de integración imagen-texto, que coexisten en función del espacio de la página. En palabras de Lara, éste “es un libro que ha cambiado con los años, a mí me gusta este verso, porque creo que te deja en un lugar, aunque este poema está presente y viene en una de las páginas” (M. Lara. Comunicación personal, 08 may. 2020).

Del lado de la interpretación de los objetos, de sus contenidos y con referencia al libro de artista, *Que hurte en ti lo que me pertenece*, aborda lo poético en un libro, pero la intención no ha sido la del poema impreso o la ilustración al servicio del poema, pues no entra en esa categoría de libro ilustrado, ni tampoco en un libro tradicional de poemas. Es un trabajo en que los espacios de ambos se fusionan. En referencia al tema de lo híbrido, Lara afirma: “El libro nació siendo híbrido, que nosotros ahora podamos entenderlo como tal es otra cosa” (M. Lara. Comunicación personal, 08 may. 2020). Y luego sostiene que el libro de artista es cada vez más consciente “como un objeto cultural y como un objeto signifi-
ficante,

con una movilidad distinta”, –en el que se puede– “pensar en la página como un espacio virtual” (M. Lara. Comunicación personal, 08 may. 2020).

Sobre la relación que ha tejido en torno al concepto de colaboración en libros de artista principalmente, Lara menciona: “Trabajar con poetas es una forma muy placentera de volverse otro, puedo apoderarme de poemas que me hubiera gustado escribir [...] Sobretudo, es permitirme entrar en la escritura” (García, N. entr. a Lara, 2004: 54). En ese entrar, se particulariza una vocación, la de estar en la zona dominada por lo literario, pues Lara en sus inicio se pensó escritora, quería ser escritora. Sueño que de alguna manera se realiza en sus libros de artista en el que se permite ser dos. Lara lo corrobora: “El libro *Lealtad*, que hice con Carmen Boullosa, justamente podría haber sido hecho por una sola persona, no se notan dos autoras. Conectar con el trabajo de otro, es un aspecto, para mí, apasionante” (García, N. entr. a Lara, 2004: 56).

En el libro de artista se entra y se sale, con el lenguaje. Quizás ésta sea una razón por la cual asuma representaciones que están entre la imagen y la palabra escrita o, que por la condición de mezcla implícita, se perciban letras dibujadas en una grafía suelta, como quien suelta palabras al azar, y los hilos de estas palabras puedan capturan imágenes. Respecto al elemento de la boca, su recurrencia tiene sentido, o le da un sentido a lo que se anuncia. Para Lara: “La boca es un tema frecuente. A veces como vagina o una mezcla de ambas, ocupa un lugar central en mis imágenes hasta volverse la herida primordial” (Lara, *Catálogo*, 2004, 32).

La obra que se presenta en la expresión, género, subgénero, o como quiera llamársele al libro de artista, puede considerarse más abierta. Por otro lado, destaca en estas tres propuestas, lo individual frente a lo colectivo, y con esto la ponderación de discursos intimistas, personales, introspectivos en relación al trabajo del libro de artista, en una suerte de apropiación de las expresiones y las materialidades nuevas respecto a lo técnico para hacer visibles compromisos con el acto de contar, o mostrar historias personales de fuerte carga emotiva, sin que sea la norma a seguir, considerando también el compromiso social y político, los diálogos respecto a problemáticas radicales, y preocupaciones de todo tipo: ecológicas, sociales, políticas, etc. Pongamos a estos discursos, la mezcla intermedia entre la palabra y

la imagen, ambos yuxtapuestos en virtud de considerar las expresiones particulares como las detonantes de la personalidad humana.

Podemos finalmente concluir en que los trabajos abordados de tres creadoras visuales, demuestran ser objetos tratados plásticamente en su condición de espacios para la imaginación (pre configuración y configuración) del discurso visual. Sus materialidades nos aproximan a lecturas múltiples, por un lado, a la palabra escrita, y por otro, a la huella de la imagen. Ambos ya se pertenecen en este diálogo transversal que rompe con la regla estricta del objeto común (libro).

3.9 Última creación en libros de artista. Reconsideración

A principios del siglo XXI, la práctica del libro de artista sigue su curso en una línea que se desfasa parcialmente de sus principios originales. Se advierte en ello una multiplicidad de enfoques derivados del pensamiento ejercido hacia el objeto libro que, para este tiempo se ha moldeado a diversos intereses, y ya no responde fielmente con su origen, o que contradice las normas para llegar a otros puntos de entendimiento. Ante esto, se tiene ya una base para establecer una dirección respecto a su creación. Hacia este tiempo, los artistas enfatizan el trabajo del libro como objeto para postular ideas acordes a problemáticas específicas. Pero también prevalece una deconstrucción del objeto para diversificarlo en contextos expositivos, por lo que el término, y algo más que eso: su producción y sentido, ya no se manifiestan tanto en el soporte, sino en la intención y en el discurso.

En una línea que podemos señalar como tradicional, se sigue fomentando el tipo de exposiciones como las que organizó y curó Martha Ellion en 1998-1999 y 2002 (v. 3.5.). De manera que, “El Arte de los Libros de Artista”, presentada primero en el Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca en 1998, y posteriormente en la Biblioteca de México en 1999 y “Ulises Carrión. ¿Mundos personales o estrategias culturales?” presentada en 2002 en el Museo de Arte Carrillo Gil, representan ya el inicio de una práctica acentuada en suelo mexicano, y son verdaderos incentivos

para las nuevas generaciones que las tomarían como antecedentes importantes al aproximarnos al fin de siglo XX e inicios del XXI.

Si nos situamos en una década anterior, en 1995, nos daremos cuenta del nacimiento de Taller Ditoria. Un proyecto editorial dirigido por el pintor Roberto Rébora (n. 1963), con las colaboraciones del grabador José Clemente Orozco Farías, Helena Aldana, y los apoyos de Luz de Lourdes García Ortiz, como editora y don Gilberto Moctezuma Romero, como maestro impresor. Ditoria se ha caracterizado por defender la edición en una línea tradicional de conformación tipográfica. Esta defensa es determinante, pues subraya un respeto por la forma del libro, en la que recalcan su severidad respecto a la calidad del contenido, que da como resultado libros bellos, tanto en su exterior como en su interior.

La forma y el contenido se implican mutuamente, y son tangibles en las ediciones de tiraje limitado a 200 ejemplares que se imprimen rigurosamente en una antigua prensa Chandler & Price, de 1889. Lo anterior encasilla a Ditoria en la denominación “Ediciones alternativas”. Al respecto, Rébora la considera acertada, y menciona: “Más que libros de autor, los nuestros son libros de marca” (Rébora, R. comunicación personal, 15 may. 2020), aludiendo al peso de la impresión tipográfica sobre papel, que sirve de vehículo para dar a conocer literatura, que finalmente determina el móvil del libro, de la publicación y los circuitos que desempeña para llegar a un público selecto. Rébora detalla enseguida que sus libros:

Llevan en sus páginas y forros la marca de las manos de sus artífices, la mecánica y la edad de la tipografía, la huella de la exactitud. Son objetos nacidos orgánicamente; la primera letra, la primera palabra, el primer verso dictan el formato y el color de la edición. (*Ibíd*)

La relación con el texto es respetada, y pronunciada en ediciones ejemplares en su conformación física. El contenedor de literatura por lo general, se nutre de la imagen, pues Rébora hecha mano de sus recursos como pintor. Configura imágenes: portadas e interiores para darle a las ediciones el sentido visual, y quizá nostálgico de aquellas producciones reconocidas como *Livre des peintres*, la

herencia directa de Francia respecto a libros. Al ser Ditoria, un taller de impresión tipográfica, relacionada a la literatura, es positivo conocer la opinión que merece a Rébora el texto. Él nos comenta que: “Es el texto, su reproducción nítida y clara, espaciada, el fin primero” (*Ibíd*). Y en esta línea de trabajo se han dado forma a verdaderos textos literarios de la talla de Ida Vitale, José Luis Rivas, Gerardo Deniz, Fabio Morábito, y tal vez lo más arriesgado haya sido editar *Poesías* de Ulises Carrión en 2007 (fig. 73-74). Una edición facsimilar que procuró el sentido de su elaboración primera por parte de Carrión en 1972, y que quedara sólo en un mecanuscrito inédito. Pero siendo el autor ya un referente del libro de artista, esta edición no ha esquivado la crítica que ha señalado su debilidad en términos de literatura. En este sentido, el objeto se defiende, pues con los principios de edición, *Poesías* sale ganando. Esta es la objetualidad que alcanza un proyecto literario. Los materiales, el proceso, y la condición física en la que termina el libro, son fundamentales. Rébora menciona “[...] tenemos poco que ver con los libros de artistas que alteran el sentido del «libro de lectura lineal» en aras de experimentar modos de lecturas extraliterarias, objetuales” (*Ibid*).

Situados todavía en el contexto de la década de los 90, no podemos olvidar las gestiones del artista plástico Nahum B. Zenil (Chicontepepec, Veracruz, 1947), que organiza la muestra de libros de artista en el Espacio Cultural Rancho Tecomate Cuatolco, Casa del Poeta, en Tenango del Aire, Estado de México desde 1999, y que celebraría en marzo de 2020 la XXI edición. Lamentablemente, por la problemática de la pandemia, este evento fue cancelado. Lo que ha destacado de esta muestra de libros de artista, en emisiones anteriores, ha sido la capacidad de organización, misma que ha servido para difundir eventos paralelos relacionados a lecturas de poesía, pláticas, recitales de música y danza, etc.

Desde fines de los 90, y un poco antes, Zenil se ha interesado por los libros de artista. En ellos aplica conceptos derivados de la fusión entre poesía y plástica, procedimiento que experimenta para crear dentro de su lenguaje personal, que ya podemos identificar muy sólidamente, pues su presencia en las artes plásticas ha sido muy constante, sobre todo en la línea de la autorrepresentación. Con este sello distintivo que caracteriza su obra. Zenil inició, desde finales de los 80 y principios

de los 90 la creación de *Páginas sueltas*, ejercicio plástico que utiliza al libro como principal motivo de referencia, de acuerdo a sentimientos y vivencias que investiga en sus procesos creativos. El resultado fue presentado parcialmente en la exposición “El gran circo del mundo” en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México en 1999-2000, y en su totalidad hasta julio de 2014 en el formato libro de artista en una edición de 50 ejemplares numerados, más 10 pruebas de autor en la galería Juan Soriano de la Biblioteca de las Artes, CENART (McMaster, 2014: 6). La línea de trabajo que presenta Zenil, se encuentra entre lo tradicional del libro de artista. Éste funciona como soporte de su expresión plástica, que responde a un interés muy particular por exaltar la vida, y lo que esto implica: intimidad, nostalgia, melancolía, erotismo, etc., tendencia que conocemos en su dibujo y pintura a partir de la práctica del autorretrato.

Otras gestiones que buscaron un diálogo distinto con el público, a través de un cambio pragmático en cuanto al libro como herramienta de expresión del artista, a partir de postulaciones desde lo expositivo que, a la entrada del nuevo siglo se convierte en el mejor instrumento de visibilidad para el subgénero, donde de manera general se ve un planteamiento en conjugación con las cuestiones que han gobernado a la literatura, u otros componentes que ostenta el libro. En este sentido, para este tiempo convive un buen sector que se orienta a conservar el tono tradicional y otro que propone a partir de la desconfiguración, originando el debate, acerca de lo qué es y no es libro de artista.

Un ejemplo lo tenemos con “Libro-objeto. Ejemplares”, exposición colectiva presentada en el Museo Nacional de la Estampa (MUNAE) de la Ciudad de México, del 30 de noviembre de 2006 al 1 de abril de 2007; en la que Fernando Delmar, curador de la muestra, integró el trabajo de nueve artistas mexicanos y dos extranjeros que propusieron la posibilidad de una relectura hacia el objeto libro, de manera que “[...] sin desbordarse de su propio eje, esta exposición nos da más de lo que promete, mostrando que el anhelo de varias generaciones de artistas de eliminar las fronteras entre las distintas disciplinas, hoy es una realidad” (Mayer, 2007. párr. 8). Lo que se reconoce de esta exposición es que “indaga en la materialidad del libro y en las múltiples posibilidades de lectura que ésta es capaz

de generar. No se trata de una exposición de «libros de artista» en el sentido ya clásico del término, sino de diferentes aproximaciones plásticas a la relación libro-mundo” (Saldaña París, 2007. párr. 1).

La exposición estuvo integrada por Marcelo Balzaretti (1971-2013), Erick Beltrán (n. 1974), Mariana Castillo Deball (n. 1975), Ricardo Cuevas (n. 1978), Aníbal Delgado (n. 1949), Jorge Méndez Blake (n. 1974), Pablo Rasgado (n. 1984), Nathalie Regard (n. 1969), por mencionar a siete de los once expositores. De esta relación, hubo quienes sí se apegaron a la concepción del libro de artista, y quienes propusieron en términos de experimentación, p. ej., *Para ver el mundo que te rodea*, de Balzaretti, un libro con páginas de acetato de 28 x 28 cm., que al ser hojeado, modifica su contenido de imágenes plasmadas con tinta, a la manera del Test de Rorschach (fig. 75). Sin embargo la posibilidad de la experiencia quedó anulada por el uso de vitrinas. Sabemos que años después obtuvo una mención en la Feria Internacional del libro de artista 2011, en el Centro de la Imagen. Otros que estuvieron en esta línea fueron Castillo Deball y Regard. Quizá quienes mostraron un sesgo en cuanto al concepto general de la exposición, fueron: Beltrán, Méndez Blake y Rasgado, de quienes tenemos en cuenta piezas sumamente propositivas y muy adelantadas a su época, p. ej., *Ave, Libertador Bernardo O’Higgins 65* (Beltrán) y *S/T* (Rasgado). La primera, una pieza construida con 200 páginas de 28 cm², de la Biblioteca Nacional de Chile, y el tercero, una instalación con libros formando el perfil de montañas, en una clara alusión al paisaje.

Una problemática que se acentúa de esta exposición, aparte del vínculo con el concepto que nos ocupa, es el manejo o manipulación de las piezas, directamente por el espectador. Si lo que originó esta exposición fue el debate, ya tan replicado desde siempre, respecto a la naturaleza del libro de artista y sus relaciones con otras posibilidades, habría entonces que ver en esta exposición un carácter híbrido, ya que en ella se refleja esa “eliminación de fronteras”, que Meyer menciona, generando el espacio donde conviven de cerca aquellos que sí hacen libro de artista como tal y aquellos que concluyen en su deconstrucción.

A este tipo de propuesta expositiva, se suma “Esto (no) es un libro de artista”, de Guillermo Álvarez Charvel (n. 1975) y Héctor Falcón (n. 1973) (fig. 76-77),

presentada en el Museo de Arte Carrillo Gil, en febrero de 2012. En ésta, el título responde a una sátira de la obra de René Magritte *Esto no es una pipa* y a la idea del libro de artista, pero bajo la premisa de la negación, al confirmar que lo que se verá no serán libros de artista. Esta parodia, cuya negación entre paréntesis nos condiciona a cuestionamientos referentes al sentido crítico en que se ha abordado este dispositivo, tan en boga ya para este tiempo. La pregunta que surge a efecto de que, si no es un libro de artista, ¿entonces qué es? Si bien, la obra reunida en esta exposición no fue codificada de esta manera sí propuso un cambio en cuanto a la construcción del objeto libro, por lo que podría estar en una línea de trabajo considerada como libro alterado, libro manipulado o libro intervenido, o como bien lo enfatiza Falcón, al referir que sus “construcciones tridimensionales” transgreden (Cfr. “Esto (no) es un libro de artista”, 2012), en algo que podemos considerar en los términos de la alteración, ya que éstas, demuestran que con el gesto artístico se acciona en contra del libro (como objeto) para favorecer el concepto, en un planteamiento lúdico del libro (como significado).

En este sentido, cuando se le considera libro de artista se cae en un error, tal como sucede en la selección “8 libros de artista” que hace la revista *Código* (14-09-2018), que contribuye a fomentar las confusiones en torno al concepto. Otras pesquisas que pueden aclarar el sentido de esta exposición se relacionan con la idea del *Book sculpture*, o “arte en papel”, a manera del tradicional *origami* de la cultura oriental. A final de cuentas, las “estructuras” utilizadas, responden a la manipulación y modificación del objeto original que lo rige, como una especie de mutilación hacia la materia del libro, hacia su esencia original como soporte, ya que es en el papel en quien recaen los cortes e incisiones, modificando totalmente la forma libro. Esto privilegia más un trabajo del papel (Paper work). Otro punto que puede abordarse es el ocultamiento y revelación en las acciones relacionadas al libro como idea, ante el hecho de ocultar o mostrar. Mientras que Falcón se decide a ocultar, Álvarez Charvel se decide a mostrar el libro desde su interior como contenido transfigurado.

Particularmente en México se ha llegado a una problematización en cuanto a la denominación a este tipo de obra, mismo que ha rebasado los parámetros, y

para el siglo XXI ya tiene un espacio de creación consolidado, al que entran nuevos discernimientos en tanto a la oferta expositiva que, hasta a la crítica de arte Teresa del Conde, le tocó tratar de dilucidar, a propósito de la exposición “Libro de Artista”, montada en el Centro Cultural Estación Indianilla en febrero de 2012, donde se expusieron obras de representantes de la plástica tradicional, junto con artistas emergentes, y de la colección de la Universidad de Stanford de San Francisco¹³. Del Conde, haciendo un balance de la muestra, refiere que:

Un libro de artista difiere de uno común y corriente, incluyendo los volúmenes de arte, en que este denominado libro es en sí una pieza artística, que puede o no ser atractiva, pero que se basta a sí misma. Está en manos de un autor-artista, no de editores de obras gráficas que pueden ser tan prestigiosas [...]. (2012. párr. 1)

En 2015, Lorena Velázquez M. (n. 1964), artista visual y fotógrafa, seleccionada en “Codex International Book Fair” en California, en 2013, 2015, 2017 y 2019, quien había participado en la exposición referida líneas arriba, publica 43, (fig. 78-79) con la colaboración del fotógrafo Vicente Guijosa. Un libro que rememora el hecho trágico de la desaparición de los estudiantes de la Escuela Normal Rural “Raúl Isidro Burgos” de Ayotzinapa, Guerrero, ocurrida entre el 26 y 27 de septiembre de 2014. En un sentido coherente, la edición consta de 43 ejemplares (numerados y firmados), cada uno de 43 páginas, con medidas de 21.5 x 21.5 x 5 cm., un total de 43 cm., en posición abierta; el libro puede cerrarse y guardarse en una caja de 30.3 x 24.2 cm.

En sus interiores destacan sus páginas en color negro, y el uso de imágenes de las marchas, los rostros y las huellas de los estudiantes, así como la numeración 43 como signo contundente de la represión. Se advierte el hecho dramático en una

¹³ La exposición estuvo organizada y respaldada por la Fundación Codex, que tiene su sede en San Francisco, California, y estableció una sede en México (Codex México). En esta exposición participaron artistas plásticos de la talla de Francisco Toledo, Manuel Felguérez, Franco Aceves Humana, Vicente Rojo, José Luis Cuevas, Yani Pecanins, Gabriel Macotela, Brian Nissen, Lorena Velázquez, entre otros; los representantes Peter Kock, Susan Filter y Robert Trujillo, quienes representan The CODEX Foundation y Michael Keller, director de la biblioteca de la Universidad de Stanford.

serie de gestos plásticos que remiten en su conjunto a la violencia, p. ej., en la falsa costura que presenta la portada, gesto que sugiere desanudar y abrir la herida a modo de sutura. Ya que se llega a su interior, las páginas negras resaltan como soportes visualizados en el blanco y rojo, así como en los textos a manera del sello “No encontrado” sobre los rostros de los desaparecidos. En una de sus páginas resalta el texto de Anónimo que fuera viralizado en redes sociales, meses después de ocurrida la tragedia. En otra página, una lista con los nombres de los normalistas en orden alfabético, donde se ha cubierto la línea 4 que corresponde al nombre de Alexander Mora Venancio, hasta ese año, el único identificado de los restos encontrados en Cocula. Por último, este libro fue objeto de reflexión en el artículo “Resistencia social en el libroarte del siglo XXI: relatos de la otredad” (Cfr. Patrón Carrillo, 2019), en el que se le ubica como “una denuncia al sistema que pretende sepultarlos en el vacío [...] con ello se realiza también un ejercicio de recuperación de un acontecimiento y lo preserva en la memoria colectiva” (15).

De 2015 destaca *21 000 princesas* (fig. 80, 81, 82) de Ave Barreda (n. 1980) y Lola Horner (n. 1985), un libro premiado en el 3er Concurso Internacional del Libro de Artista Lía 2015, en el marco de la Feria Internacional del Libro de Guadalajara. A pesar de los tres ejemplares impresos en serigrafía e impresión digital sobre papel albanene, un año después, las autoras reprodujeron una versión facsimilar para distribución libre, que entregaron en eventos, como la marcha feminista convocada el 24 de abril de 2016, que salió de Ecatepec, hasta el Ángel de la Independencia. La problemática que inaugura esta pieza se da justamente en el debate acerca del sentido del libro de artista, pues su naturaleza no se queda en el objeto de poco alcance sino que se extiende a una performatividad, al darle una salida libre, en un accionar del libro frente a la problemática de los feminicidios; de manera que este ejemplar fue facilitado como un objeto editado modestamente, en un tiraje que superó las 1000 copias en papel revolución. Respecto al tema, técnica y sentido de este libro, las autoras reinterpretan el trasfondo de los cuentos infantiles para reactualizar sus contenidos y mostrar la realidad trágica que acontece en México. En el prefacio se puntualiza que:

Las cosas no han cambiado mucho desde tiempos del rey Shariar. Actualmente y según datos oficiales, México es una de las 25 naciones que concentran más de la mitad de todos los crímenes cometidos en contra de mujeres y niñas a escala global. Entre los años de 2012 a 2013, 3000 mil mujeres fallecieron en el país víctimas de feminicidio. En promedio, 6.4 mujeres son asesinadas al día. Tan sólo en el Estado de México, cada 4 horas una mujer es ejecutada. En lo que va de 2015 han desaparecido 234 mujeres cuya suerte se desconoce. A partir del 2006, cuando el feminicidio comenzó a tipificarse como delito, se han contabilizado más de 21000 muertes. (s.p.)

En entrevista, las autoras han reiterado su apoyo a instituciones educativas, utilizando este material para concientizar. Horner afirma que: “[...] llega el momento en el que las cifras ya no te dicen nada. Entonces, el hecho de usar el cuento de hadas como vehículo, como una manera de metaforizar los feminicidios tenía que ver justamente con nuestro interés de hablar de un tema a través del arte” (Gallo, entr. a Barrera y Horner, 2017, párr. 6). La problemática de los feminicidios, enunciada en el libro de artista, puede verse como un buen propósito. La condición de obra limitada a tres ejemplares no demerita la intención. Por lo tanto “[...] Un libro de artista del cual sólo existen tres ejemplares y cuyas características estructurales y materialidad responde a un concepto claro: la denuncia de la violencia en contra de la mujeres en México” (Hernández, 2025, párr. 3).

De aquella controvertida exposición de 2006-2007, hoy en día sobresalen Erick Beltrán y Jorge Méndez Blake. Del primero, tenemos noticia de su participación en 2009 en la exposición “El mal de escritura”, en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, donde propuso *El mundo explicado*, obra que: “se va produciendo e imprimiendo día a día en el mismo Centro de Estudios y Documentación. [...] utiliza una impresora Hartmann instalada en el espacio del Centro para imprimir casi a diario una enciclopedia singular, fruto de las teorías sobre el mundo [...]” (MACBA, 2009. párr. 11). De Jorge Méndez Blake se distingue *El castillo*, 2007 (fig. 83), expuesta por primera vez en 2007, pero que en redes

sociales se popularizó hasta 2016, tomando una nueva dimensión, incluso en su título, ya que fue nombrada por los usuarios como *El impacto de un libro*, (Cruz, 4 de marzo de 2016). Sin embargo el concepto, así como los vínculos al libro de artista directamente se rompen, haciendo alusión al aspecto conceptual a partir de la deformación estructural como consecuencia de la intromisión del libro.

De este autor también es *Otra literatura* (2016), MP Ediciones (fig. 84), que podemos catalogar como libro de artista, pero como dispositivo del pensamiento dentro del discurso del arte contemporáneo, porque prácticamente es un libro sobre libros, en el que se incluyen referencias al acto de escribir. En este sentido, el arte y la literatura son temas planteados a través de la edición, que cumple con un propósito, el de servir de vehículo entre el autor y sus relaciones con el mundo, ya que, en sus páginas se encuentran incluidos, a manera de colaboradores: Luis Felipe Fabre, Verónica Gerber, Sarah Demeuse, entre otros.

En 2018 y 2019 se llevaron a cabo las exposiciones: “Máxima expresión” (18 de octubre de 2018) conformada por 42 artistas¹⁴ con 44 obras, y “Yani Pecanins. Exposición, homenaje” (14 de noviembre de 2019), con 40 obras, entre libros de artista, arte objeto y collage, producidos entre 1980 a 2019 por la artista fallecida en junio de ese año. Los 28¹⁵ artistas participantes fueron convocados para trabajar especialmente en una pieza homenaje. Ambas exposiciones estuvieron organizadas y curadas por Antonio Guerra (n. 1978), con el apoyo museográfico de Ellion, en la última exposición, y fueron presentadas en la Biblioteca de México.

¹⁴ José Clemente Orozco Farías/Marco Perilli, Yani Pecanins, Ximena Pérez Grobet, Javiera Pintocanales/Georgina Aspa, José Antonio Platas, Alicia Portillo Venegas, Arnulfo Salazar Aguirre, Patrick Singh, Albertina Tafolla Rodríguez, Berenice Torres Almazán, Lorena Velázquez/Vicente Guijosa, Yolanda Velázquez-Vélez, Joel Redón/Antonio Guerra, Felicia Rice/Guillermo Gómez-Peña/Gustavo Vázquez/Zachary James Watkins/Jennifer A. González, Alejandro Villalazo, Josef Weiss/Viviana Pani Weiss, Michelle Wilson, Gildo Medina, Virginia Milici, Frances Miller, Francisco Quintanar, Claudia Ramírez Martínez, Carmen Razo, Liz Jeined, Patricia Lagarde, Bela Limenes, Yolanda López, Susan Lowdermilk, Elsa Madrigal Bulnes, Olesya Dzhurayeva/Simone Katrin Paul/Harold Weller/Hendrick Liersch/Stefan Cseh, Gabriel Gasca Hernández, Mónica Goldstein, Antonio Guerra, Martha Ellion, Yazmín Hidalgo, Ioulia Akhmadeeva, Alice Austin, Maliyel Beverido/Javier Manrique, Evangelia Biza, Susana Domínguez Martín, Brenda Castillo.

¹⁵ Ioulia Akhmadeeva, Amira Aranda, Cannon Bernáldez, Maliyel Beverido, Brenda Castillo, Diana Cortés, Antonio Guerra, Martha Ellion, Jazmín Hidalgo, Carlos Jaurena, Magali Lara, Bela Limenes, Erika Lujano, Elsa Madrigal Bulnes, Alejandro Magallanes, Javier Manrique, Víctor Martínez Díaz, Frances Miller, Ximena Pérez Grobet / Nowhereman Press, José Antonio Platas, Alicia Portillo Venegas, Carmen Razo, Coral Revueltas Valle, Armando Sáenz, Arnulfo Salazar, Yolanda Serrano, Berenice Torres, Alejandro Villalazo.

Guerra, que ha sobresalido en muestras nacionales e internacionales como las ediciones 2013, 2015, 2017 y 2019 de la Feria Códex, en California, transita con soltura entre poesía, fotografía, gráfica y libros de artista (fig. 85). De la exposición refiere lo siguiente: “Cuando además el contenido en las páginas del libro es arte vivo, en su literatura, imágenes, tipografía y encuadernación, creo entonces que el libro es elevado a su MÁXIMA EXPRESIÓN” (*Catálogo*, 2018).

De estas exposiciones tenemos suficientes representantes que implican formas de trabajo, conceptos estructurados a partir de sus planteamientos y de sus reconsideraciones. Cada nombre representa una postura en relación a la práctica del libro de artista, como es el caso de Lorena Velázquez, que hemos comentado líneas arriba. Nos proponemos ahora a tratar el trabajo de Elsa Madrigal (n. 1971), artista seleccionada en LÍA, 2013, 2014, y “3ª Muestra de Libros de Artista, Fiesta del Libro y la Rosa”, 2016. Representante de la gráfica y del libro alternativo, su obra se aborda el concepto de lo híbrido, definido como aquellos “que tienen características tanto del libro de artista como del libro objeto... son libros que están en el límite...” (E. Madrigal, comunicación personal, 18 may. 2020).

En sus libros híbridos como *Girones* (1997) destaca la forma de acordeón que extendido alcanza los dos metros, o *Matarilerilérón* (1999) y *Metro* (2013), que adoptan la forma escultórica, y permiten asociaciones directas con los objetos que representan. Estos dos sobresalen de su última exposición presentada en el Centro Cultural del México Contemporáneo, en noviembre de 2017, con el nombre de “Travesía(s)”, retrospectiva que incluyó 18 libros (1995-2017) y son el resultado de años de trabajo. Según lo expresa la nota (Mateos-Vega, 13 de noviembre de 2017), los formatos empleados por Madrigal Bulnes se amplían a “libro-bandera, libro-túnel, libro-estrella o libros con encuadernaciones tipo copta (en la que el lomo queda desnudo, dejando descubierto el cosido). La mayoría de los ejemplares son únicos e irrepetibles al ser intervenidos con dibujos, caligrafía, o pegotes de otros dibujos o recortes de papel” (*Ibíd.* 7). Lo más reciente de su producción es *Libro Quetzalcóatl* (2020) (fig. 86-87), finalizado tras el confinamiento en mayo de 2020, y que despierta una reflexión particular en Madrigal, con relación al encierro en los tiempos de Covid-19. Respecto al *pop-up*, técnicamente los refiere como “libros que

saltan, emergen o brotan” (*Ibíd.* 7), y se debe a combinatorias que se basan en las técnicas japonesas como el origami y el kirigami. Por último, se reconoce en su trabajo un apoyo teórico a partir de sus estudios en materia de investigación y producción de libros de artista, objetos en el término que los refiere como alternativos. Como vemos, aquí hay un enfoque que liga lo artesanal de las técnicas milenarias con las concepciones recientes del objeto expositivo.

En otra línea de trabajo, consideramos la obra de Juan Carlos Jaurena Ross (n. 1964), que dentro de la tradición pictórica propone objetos intervenidos, cajas contenedoras que tienen una relación con el arte-objeto, sin embargo en ocasiones se desplaza hacia el libro-objeto, sin llegar más que a la forma que por fuera remite al libro, un libro abierto y flexible a la condición material asignada. Tal es el caso de *Una flor para Yani* (2019) (fig. 88), objeto característico que emula la forma de libro abierto, intervenido con recortes, grafías, textos que, a manera de homenaje, simplifican el sentido emocional del artista. En esta pieza, que formó parte, como muchos objetos más, de la exposición colectiva homenaje a la artista recordada por La Cocina y El Archivero. La reverencia es explícita hacia quien se dedicara a acumular objetos, intervenir, y proponer una poética de acumulaciones y reformulaciones de los soportes para dar vida a otros objetos.

Por otro lado, Demián Flores (n. 1971), implementa dinámicas que ligan el arte gráfico con eventos performáticos, en un sentido funcional del término, ya que vincula acciones nobles con el arte para apoyar causas; estos apoyos son el aporte del artista con respecto a temas vistos como problemáticas. Así ha sido su trabajo en los últimos diez años del nuevo siglo, apoyando causas como las marchas por la desaparición de los estudiantes de Ayotzinapa, Guerrero, o a los damnificados por el terremoto en Oaxaca y Ciudad de México en 2017; este año no sería la excepción frente a la problemática de la pandemia derivada del Covid-19.

En junio de 2020 dio a conocer *La nueva normalidad* (2020) (fig. 89, 90, 91), en coautoría con Gabriel Macotela, creador e impulsor del libro de artista en décadas anteriores. Este trabajo es catalogado por Flores como libro de artista, y situado por él mismo en la línea del Otro libro, haciendo mención a Renán. Pero siendo crítico en la conceptualización, está más cercano a una carpeta gráfica, en

edición de 30 ejemplares que incluye dibujos, fotocopias, fotografías, carteles, nota de edición y aditamentos como los cubrebocas que se han vuelto símbolos de la pandemia, ahora impresos con serigrafía. El título responde, en palabras de Flores, a la apropiación literal del concepto empleado por el Estado, para cubrir una causa olvidada (Campos, 2020).

El libro de artista como objeto y planteamiento conceptual se ha expandido notablemente en los últimos diez años. Para este tiempo, se ha perdido su esencia y ha adoptado premisas que se basan en cuestionamientos en la recodificación del objeto libro –como anteriormente– pero que, en este caso, ha respondido a otros intereses, que tienen que ver con la idea de recapitular su historia, y reconsiderar su sentido que, como una sensación de pérdida se ha transmitido desde entonces. A esta sensación traducida en la falta de rumbo, le vino bien la publicación en 2019 de *Montones de metáforas*, de Ulises Carrión, editado por Malpaís ediciones (fig. 92). Escrito en 1972, con una estructura que guarda esencia y sentido crítico que proponía en su tercera etapa que se concretiza con el postulado textual de 1974, sostiene una ruptura muy evidente con la construcción de una literatura lineal que concuerda con la construcción física del objeto libro.

Este trabajo de edición representa o trata de plasmar físicamente el postulado Carrión, con el uso de una materialidad que concuerda con la idea original. Se trata de la imitación de un manual ordinario, de educación o de ejercicios escolares, algo con lo que Carrión quería desfasar el acto poético e insertarlo en la esfera de lo cotidiano y en lo intrascendente. En el diseño del libro se emplearon tipografías con las cuales se trató de reflejar su contexto; se utilizó un papel económico blanco, que remite a los manuales baratos de oficina o, en su caso, escuela. Su lomo muestra una costuración tipo trenzado celta, sin tapas: portada y contraportada, por lo que da una idea de libro desnudo con solo una fajilla, que tiene la función de constreñir sus folios. A esta forma de lomo desnudo, se le reconoce como Copta. Se tiraron 400 ejemplares, enumerados. El discurso poético de consistencia objetual, hace hincapié en lo metaliterario, con el uso de un lenguaje que escapa a un conservadurismo. Verlo publicado por primera vez devuelve lo que en su momento se configuró como idea y como forma.

Esta diversificación ha sido notoria en un área específica que atañe al concepto del libro en general y particularmente al libro de artista, considerados desde nuestro punto de vista, como reacciones contemporáneas al discurso de Carrión. Una muestra de esto son los siguientes desfases postcarrionistas en el diseño gráfico: 1) el facsimilar de *Poesías* de Ulises Carrión, publicado en 2007 por Taller Ditoria (referido con anterioridad), 2) una propuesta de libro-camisa (fig. 93) que creó Santiago da Silva para Hungría ediciones en 2011; consistió básicamente en destacar “El arte nuevo de hacer libros”, pero como elemento secundario del libro, derivando un enfoque distinto frente al manifiesto de Carrión, de manera que prevalece el sentido de difusión, pero en una propuesta de diseño funcional, a través de una simple camisa como cubierta del libro, impreso en un pliego de papel. 3) una reedición en 2018 de *El nuevo arte de diseñar libros*, por Wolkowicz Editores, Argentina en alusión al texto de Carrión, pero con la particularidad de privilegiar el diseño gráfico, especialmente el diseño editorial, área específica en la producción de libros industriales.

Es notorio que aunque en tiempos actuales se pretenda discutir acerca de los nuevos soportes del libro, en un funcionamiento que pretende ser la deconstrucción, o la resignificación, se debe tener en cuenta que ya en Ulises Carrión se tiene esta premisa en la modalidad de video, es decir, su trabajo fue tan vanguardista que salió de los confines del concepto del libro como forma y materialidad física y lo abordó en una acción que se registró en el video *A book (Un libro)*, 1978). Esta propuesta consistió en documentar la acción de cortar páginas de un libro y ordenarlas para crear otro (cfr. Stolz, 2016). 4) *El arte nuevo de hacer libros*, un trabajo curioso que subraya el manifiesto de Carrión, a partir de la poesía visual y concreta. Este libro se publicó en abril de 2020 por Cámara oscura en Argentina (fig. 94 -96), siendo Pablo Amadeo, el editor responsable.

En esta edición de 50 ejemplares se transformaron los preceptos de Carrión en poesía visual y concreta, un acierto respaldado por un diseño editorial, a partir de lo tipográfico. En una plática sostenida con el editor, se aclaró el sentido de este trabajo. Amadeo reiteró: “en realidad es un fanzine... es un libro-fanzine que armé acá, y lo publiqué días antes que se dictara la cuarentena. Yo tomé el texto de Ulises

de internet y produce este híbrido entre poesía concreta y literatura visual” (P. Amadeo, comunicación personal, 5 jul. 2020). Con esto, el desafío a las cuestiones legales del libro se aniquila con la acción directa de tomar un texto de internet, algo que libera al libro, y valga la expresión hace libre al libro de su atadura a los formalismos en términos de edición. En cuanto a su conceptualización, es evidente el carácter híbrido que lo vuelve flexible en relación al lector, pues transita libremente en la web, como publicación, libro, fanzine y manifiesto.

Otra de las novedades que presenta el fenómeno libro de artista es el desafío ante lo impuesto en el término de las categorías, y la inclusión como posibilidad de convivencia entre artistas, diseñadores, editores, encuadernadores, teóricos, investigadores, etc. Esto se constata con la revista editorial *Código*, que da vida a la feria PaperWork, un espacio de propuestas de libros de arte (sin guion), pero que da cabida a este pequeño mundo de editoriales, y en especial al libro de artista. La feria ha procurado dar visibilidad a proyectos independientes, en la que se han presentado Arquine, Acapulco Ediciones, Ediciones Era, Editorial RM, La Diéresis Editorial, Editorial MOHO, Ediciones Hungría, Taller Ditoria, entre otras. En 2017, con motivo de la tercera edición, se llevó a cabo la exposición de Libros de artista, en la que participaron 14 artistas mujeres: Verónica Gerber, Mariana Dellekamp, Anouk Kruithof, Andrea Martínez, Patricia Lagarde, Magali Lara, Mina Bárcenas, Ioulia Akhmadeeva, Carla Rippey, Daniela Flores, Paloma Lomas Contreras, Carmen Huízar, Fabiola Menchelli y Alejandra España.

Cabe mencionar que aunque sea esto lo último que hemos presenciado respecto al panorama discutible del libro de artista en México, hay una cuestión que resalta, y es la inclusión el aspecto sofisticado del libro, desde su construcción material hasta el plan de distribución y consumo. Las cinco ediciones que llevan hasta 2019, han comprobado una positiva organización que, a pesar de contratiempos, logra salir adelante. Sin embargo, las malas noticias llegan en 2020. La revista *Código* anuncia su cierre, tras 20 años de edición y 5 emisiones de la feria. Situaciones como ésta, se lamentan mucho.

En cuanto a las exposiciones, reconocemos que para 2020, el espacio de mayor confluencia y actividad relacionadas al libro de artista, es el Museo de Arte

Carrillo Gil, en donde se han llevado a cabo varias exposiciones en esta línea. Dos ejemplos de ello, son: “Un libro más para El Archivero. Libros de artista”, en 1991 y “Armando Sáenz Carrillo. In Memoriam (1955-2018)”, en 2018. En este año, justo antes de que se decretara la pandemia a nivel global, sostuvo la muestra “Otros libros. Homenaje a Armando Sáenz”, en la librería MACG, organizada por Magali Lara, quien llevaría a cabo diversas actividades que, al final fueron suspendidas. Un poco antes, en noviembre de 2019, tuvimos el gusto de moderar la presentación de *Montones de metáforas*, en la Facultad de Artes de la UAEM Morelos, en la que participaron Lara, el editor Iván Cruz Osorio y Mariana Ruíz. En esta presentación se abordaron puntos interesantes en relación a la figura de Carrión con respecto a su legado.

Ante la cancelación de eventos artísticos en lo que va de marzo hasta el día de hoy, quedaron muchos proyectos por hacer en el espacio referido arriba, mismos que se están retomando vía online. Entre sus últimos anuncios sobresale, el “Seminario Otros Libros”, en el marco del proyecto “Otros libros. Homenaje a Armando Sáenz”. Este seminario coordinado por Magali Lara, Vanessa López y Aleida Pardo, pretende ser el espacio de reflexión concreto para las prácticas del libro de artista en México, que ante la problemática tan sólo en su denominación, bien se requiere. Por la variedad de autores convocados, se espera buenos resultados. Llama la atención la inclusión del concepto Fotolibro, a cargo de Gerardo Suter, lo que propicia una fusión de experiencias en un espacio que se había concebido exclusivo del Libro de artista. Esto, por un lado es importante porque obliga a dejar las etiquetas y los encasillamientos, y por otro, se procura la inclusión, y posiblemente la apertura de otras nociones relacionadas a la actividad artística en la que predomina fuertemente el trabajo de edición alternativa.

CONCLUSIONES

La práctica del Libro de artista en la producción visual en México, ha ofrecido posibilidades de trabajo, despertando una identidad propia que se orienta a explorar sus principios, pero también ha originado problemáticas acentuadas en su definición, tipificación y clasificación. Parte de esto ha sido por la naturaleza original de donde se desprende; el contexto europeo y norteamericano. La problemática de la difícil clasificación se da justamente por el carácter híbrido que muestra. Creemos que, lo que es puro fácilmente es clasificable, pero algo que está entre medios, que es una u otra cosa, muestra una dificultad para hacerlo. Lo decía Dick Higgins en “Intermedia” (1966), al comparar a Duchamp con Picasso, justificando la obra del primero como inclasificable, justamente por estar entre los medios: “Parte de la razón por la que los objetos de Duchamp son fascinantes mientras la voz de Picasso se desvanece es que las piezas de Duchamp están verdaderamente entre los medios, entre la escultura y algo más, mientras que un Picasso es fácilmente clasificable como un adorno pintado” (Apéndice, 1).

Desde el concepto de la “Intermedia” se defiende el carácter de obras que transitan entre medios, justo lo que se observa en nuestro objeto de estudio. La reflexión que hacemos es que, el Libro de artista está entre el libro y el arte, entre el objeto y el arte, y por ende, entre objeto y artista; pero quien está detrás del artista es el ser humano, que incide totalmente en su arte, y lo que se espera es que obre desde su autoridad para producir “artísticamente”. Felipe Ehrenberg es rotundo cuando afirma: “En general el libro del artista está y debe estar hecho todavía por el artista” (“Anotaciones para una historia”, 2014, 39: 19).

En estos términos, hemos considerado el carácter híbrido, a partir del cual se estableció una vía de investigación que abarcó la transición del arte Moderno al Contemporáneo, referida en Arthur C. Danto en *Después del fin de arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia* (1997). Asimismo se implementó el análisis *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1989), de Néstor García Canclini respecto al concepto de hibridación aplicado a la cultura. La principal tesis de García Canclini lo toca directamente, y lo aplica en sustitución del

término mestizaje. La hibridación se adapta por efecto natural de la cultura que se incorpora tras la modernidad, y es asimilada en nuestros contextos de forma particular. Problematiza además en la forma en que nos relacionamos con sus productos, entre ellos el arte y las obras de arte; comprendemos de esto que, si estamos frente a culturas híbridas que producen objetos híbridos, entonces el Libro de artista es uno de ellos, pues es producto de indagaciones, imitaciones, asimilaciones a conceptos determinados multiculturalmente.

Por otro lado, nos ha sido útil revisar a Clive Phillpot, que ha profundizado en el devenir del Libro de artista de la segunda mitad del siglo XX. De Phillpot se obtienen pistas que fortalecen las ideas principales de esta tesis, ya que se especializa en él, bajo el término Libro-arte. Se debe a él esta denominación y sistematización precisa que se demuestra en sus gráficas, algunas de ellas ilustraciones cómicas. Los conceptos de Phillpot han influenciado a varios sectores académicos. Esto justifica el haber puesto la mirada al inicio de esta investigación en Bibiana Crespo Martín, que nos condujo a una organización del tema. El esquema propuesto por ella nos sirvió para ubicarnos y llegar a deducir el contexto mexicano, del que hemos tomado como punto de partida el Libro-maleta *Octavio Paz/Marcel Duchamp* (1968) para la indagación de prácticas y teorías subsiguientes, como las que conformaron Carrión, Ehrenberg y Ellion, a principios de los años 70, considerándolos un cruce que ha dado como resultado un interés muy especial, y un campo vasto de producción hasta el día de hoy.

Pasamos por la conformación de Los grupos que trabajaron de la mano con prácticas alternativas. En este contexto se propició un ejercicio a propósito del Taller de Investigación Visual en Pintura Mural impartido por Ricardo Rocha en la Academia de San Carlos, que condujo al primer Libro de artista en 1976, bajo la dirección de Ehrenberg: *El Libro de las 24 horas*. Posteriormente fijamos la atención en tres artistas contemporáneas: Pecanins, Rippey y Lara; la primera de ellas, fallecida en 2019; las restantes se muestran vigentes en la creación de libros de artista. Por último se hace un balance de los últimos dos decenios del nuevo siglo que presenta una premisa sólida en cuanto a la diversificación y exploración del Libro de artista, que lo ha llevado a una deconstrucción, donde entran en juego otros

intereses, derivados del carácter que ha tomado el arte contemporáneo. Sentimos que el Libro de artista ha dado giros, propiciados ya por otros factores relacionados con la importancia que se ha dado a la cuestión interdisciplinar. Sentimos además que este objeto se ha romantizado, pues los artistas prefieren esquivar su mención, y concebirla en otros términos de la producción artística.

En la búsqueda de soluciones, nos encontramos con ideas si bien un tanto ocurrentes, pero que dictadas a la sombra de tantas reflexiones consideramos su elocuencia, porque nos permite llamar con el conocimiento de causas una práctica acentuada en México en los últimos años. De esta manera cobra relevancia el término *Líbrido*, que propone al Libro de artista como un híbrido, producto del arte, la literatura, el diseño, la cultura, etc. Producto también de una fusión de expresiones artísticas, en las que está implicada la figura del autor. Esto demuestra que detrás del artista está el autor y la autoridad que permiten entender la función del arte, la edición, el diseño, la literatura, etc. Con la incorporación del término que da título a esta tesis, nos permitimos jugar e improvisar, especulando en torno a la capacidad creativa del lenguaje, justo lo que utiliza el Libro de artista.

Lo que se demuestra de su práctica es una superación de lo tradicional en arte, o la síntesis de los lenguajes que empezaron a fluir en la década de los 60 y que encontraron su cauce en los 70, a pesar de su nacimiento en los límites del lenguaje pictórico, poco a poco se extendió invadiendo con ello otros lenguajes, y constituyendo una zona de trabajo interdisciplinar: la pintura y gráfica, la música, el performance, el teatro, el cine, las expresiones populares, etc., lograron integrarse al que podemos considerar como un nuevo paradigma (en cualquiera de sus nombres). Las más insólitas mezclas se postularon desde las experiencias Fluxus, en donde se dio cabida a la Intermedia que propagó la disolución de disciplinas solitarias en pos de un arte más integrador.

La conclusión a la que se llega en este estudio es que, los libros de artista en México muestran rasgos muy particulares, que han sido dados a partir de consideraciones venidas del exterior, Europa y Norteamérica, principalmente. La evolución histórica ha dictado rasgos que en México se adoptan y se adaptan, como consecuencia natural de la cultura. De los preceptos: *Livre des peintres*, *Livre*

d'artiste a *Artist book* y Art-book, hay indicadores del tratamiento que se ha dado a estos objetos en sus contextos originales, mientras que en México los adaptamos libremente. Quizá el acercamiento propio con estos objetos haya sido a través de la denominación "Otros libros", que se considera actualmente pero del cual no existe teoría alguna que pueda ser significativa. Esto da pautas para decir que, los distintos estratos en que se ha construido el Libro de artista en México, ha sido a partir de un cruce de ideas, formas de trabajo, discursos visuales que se han ido configurando gradualmente durante un tiempo que va de 1976 a la fecha. Interesante fecha si analizamos dos puntos: A) La publicación en *Plural* de "*El arte nuevo de hacer libros*" de Ulises Carrión, ocurrida un año antes y B) Creación de *El Libro de las 24 horas*, por un colectivo que sería una de las bases de Los Grupos, concretamente del Grupo Suma.

1975 y 1976, engloban las palabras: texto y libro. El descubrimiento: otro cruce: A) Autoría individual B) Autoría en colectivo (Poliautoría) C) Noción de Los grupos. Se concluye en estos términos que, los libros de artista son híbridos, son alternativos porque escapan al convencionalismo de la industrialización, y si advertimos la necesidad de una inclusión del Libro por parte del "artista", a un ámbito inédito, como contraparte del discurso oficial, son Otros. Hasta ahora advertimos que el concepto Otro, tiene que ver con una postura política relacionada con la edición, publicación y producción del Libro. Decimos esto aún sin las bases sólidas, ante la falta de una teoría, aún así nos falta indagar específicamente en este término que particularmente en México tiene una resonancia. No restaremos los méritos que existen a su alrededor. De hecho, un buen acercamiento es el primer "Seminario Otros Libros", organizado por Magali Lara, Vanessa López y Aleida Pardo, que se transmite de forma virtual durante los encierros que se derivan de la pandemia a nivel global, que nos obliga a quedarnos en casa, y desde ahí, transitar virtualmente por los intervalos del libro, del Libro(s) de artista(s). Paradójicamente el medio virtual hace posible la realización del seminario, sobre un arte de experiencias físicas: ver, tocar, oler, sentir el libro.

REFERENCIAS

Bibliografía

- Aquino, Arnulfo. *Imágenes épicas en el México contemporáneo. De la gráfica al grafiti. 1968-2011*. Fonca-Conaculta, 2011.
- Barrientos, Joaquín. "III. Los Grupos" (de Constelaciones). *Juan Acha. Despertar Revolucionario*. México: MUAC-UNAM, 2017.
- Barthes, Roland. *La aventura semiológica*. Trad. Ramón Alcalde. Barcelona: Paidós Comunicación, 1993.
- Benítez Dueñas, Issa María. "Otros libros, otras obras". *Libros de artista Vol. 1*. Martha Ellion, (Coord.). México: Turner, 2003.
- Benjamín, Walter. *El autor como productor*. México: Ítaca, 2004.
- . *La obra de arte en la época de su reproductibilidad mecánica*. España: Casimiro libros, 2018.
- Carrión, Ulises. *El arte nuevo de hacer libros*. México: Tumbona/CONACULTA, 2012.
- Costa, Joan y Abraham Moles. *Publicidad y diseño: El nuevo reto de la comunicación*. Buenos Aires: Infinito, 2005.
- Danto C. Arthur. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Trad. Elena Neerman. Madrid: Paidós, 1999.
- Didi-Huberman, George. *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Argentina: Adriana Hidalgo editora, 2015.
- Dorfles, Gillo. *Últimas tendencias del arte de hoy*. Barcelona: Editorial Labor, 1965.
- Dreboise, Olivier y Cuauhtémoc Medina (eds.). *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*. México: UNAM/Turner, 2014.
- Ellion, Martha, (coord.). *Libros de artista. Tomo 1*. España: Turner publicaciones/Conaculta, 2003.
- . *Ulises Carrión: ¿Mundos personales o estrategias culturales?* Tomo II. España: Turner publicaciones/Conaculta, 2003.
- Fabre, Luis Felipe. "La desaparición del poema o la goma de borrar de Ulises Carrión". *Leyendo agujeros. Ensayos sobre (des)escritura, antiescritura y no escritura*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro, 2005.

- Ferrer. Mathilde (dir). *Grupos, movimientos, tendencias del arte contemporáneo desde 1945*. Buenos Aires: La Marca Editora, 2010.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Editorial Grijalbo, 1990.
- . "El placer de volverse otro: diálogo con Magali Lara". *Mi versión de los hechos*. Magali Lara, catálogo de exposición, México: MUCA UNAM, 2004.
- García, Pilar. "Expediente Proceso Pentágono". *Grupo Proceso Pentágono. Políticas de la intervención. 1969-1976-2015*. MUAC, UNAM. 2015.
- Gracia Ipiña, Rocío. "Calendario de producción". *Hojeando... Cuatro décadas de libros y revistas de artista en España*. José Arturo Rodríguez Núñez. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, SEACEX, 2008.
- Guasch, Anna Maria. *Arte y archivo 1920-2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Ediciones Akal/Arte contemporáneo, 2011.
- . *El arte último del siglo XX: Del postminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Forma, 2000.
- Hodge, Susie. *Why your five years old could not have done that. Modern art explained*. London: Thames & Hudson, 2012.
- Kartofel, Graciela y Manuel Marín. *Ediciones de y en artes visuales: Lo formal y lo alternativo*. México: UNAM, 1992.
- Kurticz Escamilla, Anna Rosa. *Marcos Kurticz. Vida y muerte de un impresor*. México: Estudio Kurticz, 2016.
- Lebrero Stals, José. *ZUCH*. España: Polígrafa, 1997.
- Marinetti, F. T. *Manifiestos y textos futuristas*. (Trad. G. Gómez y N. Hernández), España: Ediciones del Cotal, 1978.
- Medina, Cuauhtémoc y Amanda de la Garza. "Escrito / Pintado: Vicente Rojo como agente Múltiple". *Vicente Rojo. Escrito / Pintado*. Catálogo de exposición, México: MUAC, UNAM, 2015.
- Medina, Cuauhtémoc. "Publicando circuitos". *La era de la discrepancia: Arte y cultura visual en México 1968-1997*. Olivier Dreboise y Cuauhtémoc Medina (eds.). México: UNAM/Turner, 2014.
- Meggs B. Philip y Alston W. Purvis. *Historia del diseño gráfico*. Barcelona: Editorial RM, 2009.

- Mink, Janis. *Duchamp*. Editorial TASCHEN. 2002.
- Moles, Abraham A. *La imagen. Comunicación funcional*. México: Trillas/SIGMA, 1991.
- Moreno Villareal, Jaime. "Liminar". *Libros de artista Vol 1*. Martha Ellion, España: Turner publicaciones/Conaculta, 2003.
- Munari, Bruno. *¿Cómo nacen los objetos?* Barcelona: Gustavo Gili, 1983.
- Paz, Octavio. *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. México: Era ediciones, 1973.
- Pradilla, Nicolás. *Un modelo de organización colectiva para la subjetivación política, El manual del editor con huaraches y los seminarios de labor editorial en escuelas normales rurales en México*, Tesis publicada, edición alternativa. México: Taller de Ediciones Económicas, 2019.
- Ramírez, Juan Antonio. *El objeto y el aura. [Des]orden visual del arte moderno*. España: Akal, 2009.
- Renán, Raúl. *Los otros libros, distintas opciones en el campo editorial*. México: UNAM, 2009.
- Reyes Palma, Francisco. "Entre la estética del riesgo y el humor". *Entre el estado de guerra, un arte de acción total*. Marcos Kurtycz. Catálogo de exposición, México: MUAC, UNAM, 2019.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, (Trad. Agustín Neira). México: Siglo XXI. 1985.
- Rodríguez Núñez, José Arturo. "Cuando nos enamoramos, comenzamos a imaginar; y cuando comenzamos a imaginar, nos enamoramos". *Hojeando... Cuatro décadas de libros y revistas de artista en España*. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, SEACEX, 2008.
- Romero, Betancourt, Elizabeth. "El arte a las calles: la producción del grupo Suma", *Diseño Gráfico en México. 100 años*. Giovanni Troconi. México: Artes de México, 2010.
- Ruhrberg, Karl. "El traslado de París a Nueva York", *Arte del siglo XX*. México: Océano, 2003.
- Saborit, Antonio, ed., David Maawad. *Una visita a Marius de Zayas*, México: Gobierno del Estado de Veracruz, IVEC y Universidad Veracruzana, 2009.

- Schneckenburger, Manfred. "Del ready-made al objeto surrealista". *Arte del siglo XX*. México: Océano, 2003.
- Torre Villar, Ernesto. *Breve historia del libro en México*. México: UNAM, 2015.
- Troconi, Giovanni. *Diseño gráfico en México, 100 años, 1900-2000*. México: Artes de México, 2010.
- Vargas, Zalathiel, "Juan Acha y el encuentro de artistas de Zacualpan de AMILPAS (1976)". *Despertar revolucionario*. Juan Acha. MUAC, UNAM, 2017.
- Vázquez Mantecón, Álvaro. "Los Grupos: una reconsideración". *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*. Olivier Dreboise y Cuauhtémoc Medina (eds.). México: UNAM/Turner, 2014.
- Vicuña, Cecilia. "El Sabor a mí de Beau Geste Press", *Cecilia Vicuña: Veróir el fracaso iluminado*, MUAC, UNAM, 084. 2020.
- Werber, Viviana (Trad), *Fundamentos del Diseño Gráfico*, Buenos Aires: Infinito, 2005.
- Yépez, Heriberto. "La poética de Ulises Carrión". *Montones de metáforas*. Ulises Carrión. México: Malpaís, 2019.
- . "Los cuatro periodos de Ulises Carrión". *El arte nuevo de hacer libros*, Ulises Carrión. México: CONACULTA/Tumbona, 2012.

Electrónicas

- Abate, Rosaria. "Lalfabeto misterioso di Martini". *Il manifesto di quotidiano comunista* (07-10-2013). 07 de septiembre de 2020
<<https://ilmanifesto.it/lalfabeto-misterioso-di-arturo-martini/>>
- Aroeste Meshoulam, Sara Lilian. "Libro de artista, espacio alternativo, un repaso de evidencia mexicana". Tesis doctoral. Casa Lamm, 2010.
<<https://es.scribd.com/document/325646260/Sara-Lilian-Aroeste-Meshoulam>>
- Ávila, Sonia. "Auge del libro de artista", *Excélsior* (3-05-2015). 20 de julio de 2019.
<<https://www.excelsior.com.mx/expresiones/2015/05/03/1022062>>
- Barisone, Ornella. "Libro profano y participación en algunos experimentos poéticos de Lygia Pape". *Política de las imágenes en la cultura visual Latinoamericana: mediaciones, dinámicas e impactos estéticos*. Lucero, María Elena (coord.). Centro de Estudios Visuales Latinoamericanos y Universidad Nacional de Rosario, 2017. 17 de noviembre de 2019.

<https://www.academia.edu/35347872/Libro_profano_y_participaci%C3%B3n_en_algunos_experimentos_p%C3%A9ticos_de_Lygia_Pape>

Bernal, Samuel. "Historia de un fracaso editorial". *Un lance de dados jamás abolirá el azar. Edición bilingüe*. Trad. Francisco Estrada y Manuel Bernal. México: Ámbar cooperativa editorial, 1ª ed. 2016. 25 de junio de 2020. <<http://cc-catalogo.org/site/pdf/Un-lance-de-Dados-St%C3%A9phane-Mallarm%C3%A9-%C3%81mbarCooperativaEditorial.pdf>>

Carrión, Ulises. "Correspondencia / Conjugaciones o historias de amor", *Plural*, Crítica y literatura, revista mensual de *Excelsior*, Vol. II, No. 20, mayo de 1973, 15-17. 30 de junio de 2020. <<http://arteyculturags.mx/plural/revista.php?r=20#20-14>>

---. "El arte nuevo de hacer libros", *Plural*, Crítica y literatura, revista mensual de *Excelsior*, Vol. IV, No. 5, 5 de febrero de 1975, 33-38. 3 de junio de 2020. <<http://arteyculturags.mx/plural/revista.php?r=41#41-33>>

Campos, Raúl. "Desde el arte apoyan a los diablos de la Ceda". *La Razón de México* (9-07-20). 13 de agosto de 2020. <<https://www.razon.com.mx/cultura/arte-apoyan-diablos-ceda-396866>>

Cerdá, María. "Tú de mí, yo de ti. Mujeres artistas en México". *Magazine*, Blog *mujeresartistasenred.blogspot.com* (15-11-19). 15 de agosto de 2020. <<https://mujeresartistasenred.blogspot.com/2019/11/carla-rippy.html?view=magazine>>

Crespo Martín, Bibiana. "De la hibridación de las disciplinas y los media en las prácticas artísticas contemporáneas". *925. Artes y Diseño* (2018). 5 de junio de 2019. <<http://revista925taxco.fad.unam.mx/index.php/2018/05/14/de-la-hibridacion-de-las-disciplinas-y-los-media-en-las-practicas-artisticas-contemporaneas/>>

---. "El Libro-Arte. Clasificación y análisis de la terminología desarrollada alrededor del término Libro-Arte". *Arte, individuo y sociedad* (2010): 9-26. 15 de mayo de 2019. <<https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS1010110009A>>

---. "El libro-arte. Concepto y proceso de una creación contemporánea". Tesis doctoral. Universitat de Barcelona: 1999. <<https://www.tdx.cat/handle/10803/2563>>

---. "El libro-arte/libro de artista en su dimensión digital: el e-libro-arte y el hiperlibro arte". *El profesional de la información* (2016): 822-830. 13 de noviembre de 2018. <<https://doi.org/10.3145/epi.2016.sep.13>>

- . "El libro-arte / libro de artista: Tipologías secuenciales, narrativas y estructuras". *Anales de documentación* (2012): 1-25. 10 de diciembre de 2018 <<https://revistas.um.es/analesdoc/article/view/125591>>
- Cruz, Mónica. "Esta obra de arte mexicana recuerda en redes el impacto de un libro", Verne, *El país* (4-03-16). 28 de junio de 2020. <https://verne.elpais.com/verne/2016/03/04/mexico/1457053584_656377.html>
- Código. "8 libros de artista". México: (14-09-18). 1 de diciembre de 2018. <<https://revistacodigo.com/arte/8-libros-de-artista/>>
- De Gracia, Silvio. "Desborde de los límites: arte correo y poesía visual. Especies híbridas", Ponencia, San Pablo, Brasil, Publicada en *Escáner* (02-12-08). 12 de junio de 2020. <<https://revista.escaner.cl/node/1123>>
- Del Conde, Teresa. "Libros de artista: Codex México", México: *La Jornada*, Opinión, (13-03-12). 3 de septiembre 2018. <<https://www.jornada.com.mx/2012/03/13/opinion/a08a1cul>>
- De la Cruz Hinojos, Euridice Mónica. "En los márgenes del libro: el libro de artista, el libro objeto y la memoria histórica". 922. *Artes y Diseño* (2016). 20 de julio de 2020. <<http://revista925taxco.fad.unam.mx/index.php/2016/08/10/en-las-margenes-del-libro-el-libro-de-artista-el-libro-objeto-y-la-memoria-historica/>>.
- Demircan, Saim. "Clive Phillpot: Booktrek" (extracto). *Art Monthly, Questia. Trusted online research*, junio de 2014. 6 de septiembre de 2020. <<https://www.questia.com/read/1G1-372253195/clive-phillpot-booktrek>>
- Didi-Huberman, George; Chéroux, Clément; Arnaldo, Javier. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Editorial Círculo de Bellas Artes, (2ª ed.), 2018, (fragmentos) <<http://maestriaenesteticaycreacion.com.co/blog/wp-content/uploads/2020/05/George-Didi-Huberman-Cuando-las-imagenes-tocan-lo-real.pdf>>
- Drucker, Johanna. *The century of Artist's Books*, New York: Granary Books, 1995. (25-06-2020). <https://monoskop.org/File:Drucker_Johanna_The_Century_of_Artists_Books_1995.pdf>
- Duchamp, Marcel. "Entrevista a Marcel Duchamp". Entr. por James Johnson Sweeney. *Nombres* (2012-07-05): 177-185. 18 de noviembre de 2019. <<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/view/2100>>

- Ehrenberg, Felipe. "Ehrenberg se despide". Entr. por Anne Marie Mergier. *Proceso* (21-05-2017). 30 de agosto de 2020.
<<https://www.magzter.com/article/News/Revista-Proceso/Cultura-Ehrenberg-se-despide>>
- . "Felipe Ehrenberg (1943-2017): Los eternos ajustes al timón". Entr. por Eric Nepomuceno. *La Jornada Baja California* (11-06-2017). 15 de mayo de 2020 <<https://jornadabc.mx/tijuana/11-06-2017/felipe-ehrenberg-1943-2017-los-eternos-ajustes-al-timon>>
- "El mal de la escritura. Un proyecto sobre texto e imaginación especulativa", MACBA, exposiciones y actividades. (20-noviembre-2009). 20 de julio de 2020.
<<https://www.macba.cat/es/exposiciones-actividades/exposiciones/mal-escritura>>
- Ellion, Martha. "Gestualidad y performance en los libros de artista", Póss, Belo Horizonte, v. 2, n. 3. p. 104-119. mai. 2012. 25 de mayo de 2020
<<https://es.scribd.com/document/405955452/Gestualidad-y-Performance-en-Los-LA>>
- . "Martha Ellion, hacedora de libros, multidisciplinaria". Entr. Rocío Cerón. *rocioceron.blogspot.com* (03-10-07). 5 de noviembre de 2019.
<<http://rocioceron.blogspot.com/2007/10/entrevista-con-martha-hellionhacedora.html>>
- Espinosa, César y Araceli Zúñiga. "Los patos y las escopetas. Los grupos y el salón de experimentación" del libro "La perra brava" en ediciones especiales de Escáner Cultural (2ª parte). *Escáner Cultural*, enero-febrero de 2005. 20 de julio de 2020.
<<http://www.escaner.cl/especiales/laperrabrava/perrabrava2-02.htm>>
- Galán, J. y Felip, F. "Lo transdisciplinar en las claves creativas del arte y el diseño", *DEFORMA: Cultura Online*, (27-03-13). 1-22. 5 de diciembre de 2019. <http://www.deforma.info/es/product.php?id_product=149>
- Gallo, Irma. "21000 princesas: la vida no es como un cuento de hadas". *La libreta de Irma*, (19-01-2017). 19 de julio de 2020.
<<https://lalibretadeirmagallos.com/2017/01/19/21000-princesas-la-vida-no-es-como-un-cuent-de-hadas/>>
- Gil, Emilio. "Elektrobiblioteka de Waldek Węgrzyn: Una propuesta radical de e-book". *Experimenta*, (7-12-12). 1 de mayo de 2019.
<<https://www.experimenta.es/noticias/miscelanea/elektrobiblioteka-wegrzyn-libro-electronico-ebook-3804/>>

González Gottdiener, Natalia. "El libro-maleta *Octavio Paz/Marcel Duchamp*, 1968: Historia, producción y sentido". Tesis maestría. Universidad Nacional Autónoma de México. UNAM, 2015.
<<http://132.248.9.195/ptd2015/agosto/0734921/0734921.pdf>>

Haro González, Salvador. "Edward Ruscha y el libro de artista. El nacimiento de un paradigma". *Estudios sobre arte actual* (2013a): 19 de mayo de 2019.
< <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5192351>>

---. "El libro como disciplina artística. Una aproximación a los fundamentos del libro de artista". *Creatividad y sociedad* (2013b): 1-27. 15 de diciembre de 2018.
<http://creatividadysociedad.com/wpadmin/Art%C3%ADculos/20/11.%20El%20libro%20como%20disciplina%20artistica.pdf?_t=1576011997>

---. "El paradigma del libro de artista. El caso de Dieter Roth". *Anuario de arte y arquitectura* (2015): 155-183. 8 de octubre de 2018.
<<https://www.eumed.net/libros-gratis/ciencia/2015/32/dieter-roth.htm>>

---. *Treinta y un libros de artista. Una aproximación a la problemática y a los orígenes del libro de artista editado*. España: Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo Marbella, (2013c). 10 de octubre 2018
<https://issuu.com/facultadbellasartesmalaga/docs/31_libros_de_artista_s_haro>

---. "1962 o el origen del libro de artista". *Estampa 11* (2013d): *Academia.edu*. 28 de agosto de 2020
<https://www.academia.edu/38739822/1962_o_el_origen_del_libro_de_artista>

Hernández Acosta, Miguel Ángel. "«21000 princesas»: los cuentos de hadas como nota roja", *Suplemento de Libros*, (4 de noviembre de 2015). 2 de junio de 2020. <<https://sdl.librosempleados.mx/2015/11/entrevista-con-ave-barrera-y-lola-horner-autoras-de-21000-princesas/>>

Higgins, Dick y Hannah Higgins. "Synesthesia and Intersenses: Intermedia". *UbuWeb Papers* (s/f.). 11 de septiembre de 2020.
<http://www.ubu.com/papers/higgins_intermedia.html>

Jameson, Isabelle. "Historia del libro de artista", (Trad. Jim Lorena). *Jaén Edita*, (25-5-19). 3 de agosto de 2020.
<https://www.jaenedita.org/historia-del-libro-de-artista-isabelle-jameson-traducido-por-jim-lorena/>

Johnson Sweeney, James. "Entrevista a Marcel Duchamp", *Nombres*, revista de Filosofía, año VI, núm. 7. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

- (abril de 1996): Duchamp. (2012-07-05). 18 de noviembre de 2019. <<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/view/2100>>
- Lafuente, Javier. "La eterna imaginación de un neólogo". Madrid: *El país*, (9-04-15). 13 de agosto de 2019. <https://elpais.com/cultura/2015/04/09/actualidad/1428597771_764451.html>
- Macías, Vania. "Infinitas veces Ehrenberg". Texto leído en el homenaje a Felipe Ehrenberg en el Museo de Arte Carrillo Gil, (24-08-2017). 20 de abril de 2020. <https://www.academia.edu/34578040/INFINITAS_VECES_FELIPE_EHRENBORG>
- MacMasters, Merry. "Nahum B. Zenil vuelve a montar una exposición en el DF; ahora en el Cenart", *La Jornada* (23-07-2014). 30 de junio de 2020. <<https://www.jornada.com.mx/2014/07/23/cultura/a06n1cul>>
- Maffei, Giorgio. "El libro de artista. Instrucciones de uso". *Medium* (16-02-2015). 20 de junio de 2020. <<https://medium.com/@CorrainiEd/the-artists-book-instructions-for-use-dfe855d5ec8>>
- . *¿Qué es un libro de artista?* Catálogo de exposición, Ediciones la Bahía y Archivos La fuente, Santander, España, 2014. 28 de noviembre de 2018. <https://issuu.com/edicioneslabahia/docs/archivo_317abc39b50f93>
- Mallarmé, Stéphane. *Un lance de dados jamás abolirá el azar. Edición bilingüe*. Trad. Francisco Estrada y Manuel Bernal. México: Ámbar cooperativa editorial, 1ª ed. 2016. <<http://cc-catalogo.org/site/pdf/Un-lance-de-Dados-St%C3%A9phane-Mallarm%C3%A9-%C3%81mbar-Cooperativa-Editorial.pdf>>
- Manzano, Daniel. "Los libros alternativos. Un proceso creativo sin límites para la producción, investigación y experimentación visual contemporánea", *Repositorio de conocimiento y actividades de la red librodeartista*. (25 de agosto de 2010). 23 de julio de 2020. Recuperado de <http://www.redlibrodeartista.org/Los-libros-alternativos-un-proceso>
- Marco Martínez, Antonio. "El «texto» como afortunada metáfora". *ANTIQUITATEM* (18-03-14). 11 de mayo de 2020. <<http://www.antiquitatem.com/texto-tejido-metфора-rapsoda-quintilian/>>
- Marquet, Vinicius. "Post-post Ofrenda Carrión". Blog, 15 de mayo de 2017. 30 de agosto de 2020. <<https://viniciusmarquet.com/category/vin-vin-vin/>>
- Mateos-Vega, Mónica. "Elsa Madrigal Bulnes amplía el concepto de libro en su exposición *Travesías*", *La Jornada*, p. 7. (13 de noviembre de 2017). 08 de junio de 2020. <<https://www.jornada.com.mx/2017/11/13/cultura/a07n1cul>>.

- Mayer, Mónica. "Ejemplares", *El Universal*, (26-01-2007). 27 de junio de 2020.
<<https://archivo.eluniversal.com.mx/columnas/63191.html>>
- Miramontes Vidal, Gabriela Betsabé. "Ulises Carrión, artista y teórico del libro". *Imágenes*. México: (13-01-18). Instituto de Investigación estéticas, UNAM. 1 de diciembre de 2018.
<http://www.revistaimagenes.esteticas.unam.mx/betsabe_miramontes>
- Moegin-Delcroix, Anne. "Introducción: libros híbridos", *Libros de artista*, George Pampidou Center, Col. Semáfora, 1985, 13., en Kevin Osborn, *Lecturas (en desarrollo)*. 25 de junio de 2020.
<<https://www.kevinosborn.com/osborn-artist-kevin-osborn-readings>>
- Murphy Turner, Madeline. "The archival impulse: Magali Lara and Carmen Boulosa's collaborative artists' books". (Trad. Lucy Pons). *AWARE: Archives of Woman Artists Research & Exhibitions* (07-09-19). 7 de septiembre de 2020.
<<https://awarewomenartists.com/en/magazine/pulsion-darchivage-les-livres-dartiste-collaboratifs-de-magali-lara-et-carmen-boulosa/>>
- Nori, Franziska. *Lucio Fontana. Entre materia y espacio*. Folleto de exposición. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid: (1998). 19 de noviembre de 2019. <<https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/lucio-fontana-entre-materia-espacio>>
- Patrón Carrillo, M. G. "Resistencia social en el libroarte del siglo XXI: relatos de la otredad". *Hallazgos*, 16(31), 121-145 Colombia, 2019. 04 de julio de 2020.
<<http://www.scielo.org.co/pdf/hall/v16n31/1794-3841-hall-16-31-121-145.pdf>>
- Phillpot, Clive. "Books, Book Objects, Bookworks, Artists Books", *Artforum*, 1982, vol. 20, pp-77-79. "Libros, objetos de libros, libros, libros de artista", *Artforum*, Vol. XX, 1982. En Kevin Osborn, *Lecturas (en desarrollo)*. 25 de junio de 2020. <https://www.kevinosborn.com/osborn-artist-kevin-osborn-readings>>
- . "Clive Phillpot". Entr. por Ashley McNelis. *Bomb Magazine* (14-06-15). 3 de septiembre de 2020. <<https://bombmagazine.org/articles/clive-phillpot-1/>>
- Rivière, Henar. "La escritura performativa del grupo zaj: arte postal, libros de artista, etcéteras". *Hispanic Issues On Line 21* (2018): 01 de septiembre de 2020.
<https://cla.umn.edu/sites/cla.umn.edu/files/hiol_21_6_riviere_0.pdf>
- Rojo, Vicente. "Entrevista a Vicente Rojo con motivo del Libro-Maleta Octavio Paz / Marcel Duchamp". Entr. por Natalia González Gottdiener. *Les Ateliers du*

- SAL 4 (2014): 245- 257. 20 de diciembre de 2019
<<https://lesateliersdusal.files.wordpress.com/2014/06/21gonzalez11.pdf>>
- . "Exponen la emotiva colaboración de Vicente Rojo con narradores y poetas". Entr. por Merry MacMasters. *La Jornada* (2015): 29 de marzo de 2015.
<<https://www.jornada.com.mx/2015/03/29/cultura/a03n1cul>>
- Ruscha, Edward. "Entrevista a Ed Ruscha". Entr. por Elena Cué. *Alejandra de Argos* (20-11-2016): 20 de noviembre de 2019.
<<http://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/9-invitados-con-arte/41413-entrevista-a-ed-ruscha>>
- Saldaña París, Daniel. "«Ejemplares». libro-objeto". *Letras Libres* (31-03-2007). 30 de junio de 2020.
<<https://www.letraslibres.com/mexico/ejemplares-libro-objeto>>
- Schraenen, Guy. "Una historia memorable", *Ulises Carrión. Querido lector. No lea*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Fundación Jumex. (2016). 20 de enero de 2019.
<https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/publicaciones/ulises_carrion_web_15-11-16.pdf>
- . *Un coup de livres* (Una tirada de libros), Libros de artista y otras publicaciones del Archive For Small Press & Communication, Fundación Juan March, 2010. 30 de octubre de 2018
<<https://www.march.es/arte/catalogos/ficha.aspx?p0=cat%3a163&p1=191>>
- Serrano, María. "Los libros de Bruno Munari: hibridación contra el pensamiento lineal". *The Publishing Lab* (4-04-13): 2 de diciembre de 2018. <<http://the-publishing-lab.com/es/features/view/135/bruno-munaris-books-hybridization-against-linear-thinking>>
- Stringa, Nico. "Le «Contemplazioni» di Martini lamento mistico senza parole". // *Mattino di Padova* (Italia) 28 de diciembre de 2018. 28 de agosto de 2020.
<<https://mattinopadova.gelocal.it/tempo-libero/2018/12/28/news/le-contemplazioni-di-martini-lamento-mistico-senza-parole-1.17601556>>
- Stolz, George. "Ulises Carrión", *Frieze/ Reviews*, (21-09-2016). 28 de julio de 2020. <<https://frieze.com/article/ulises-carrion>>
- Vilchis Esquivel, Luz del Carmen. "Las lecturas ajenas: el libro de artista". *Revista Intercontinental de Psicología y Educación* (2009). 7 de octubre de 2018.
<https://www.researchgate.net/publication/43531495_Las_lecturas_ajenas_el_libro_de_artista>

Villalobos Herrera, Álvaro y Rían Lozano. "Teorías actuales y prácticas artísticas. La visualidad contemporánea", *Revista multidisciplinaria* (2014). 20 de diciembre de 2019.
<<http://www.journals.unam.mx/index.php/multidisciplinaria/article/view/50695>>

Villasmil, Alejandra. "Cuando editar no es un negocio sino un modo de vida. La historia de BEAU GESTE PRESS", *Artishock*, revista de Arte Contemporáneo, (8-05-2017). 20 de junio de 2020.
<<https://artishockrevista.com/2017/05/08/cuando-editar-no-negocio-sino-modo-vida-la-historia-beau-geste-press/>>

Catálogos

Carrión, Ulises. *Querido lector no lea*. Catálogo de exposición. México: Colección Jumex. 2017.

Díaz Infante Casasús, Juan José y Omar Gasca Córdoba, *Cuerpo de cuerpos*, Catálogo de exposición. México: Universidad de Guanajuato, agosto de 2018. 20 de noviembre de 2019.
<https://issuu.com/cuerpodecuerpos/docs/catalogo_de_exposicion_cuerpo_de_cuerpos>

Dilger, Alberto. *Libro-objeto. Ejemplares*, Museo Nacional de la Estampa, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 2007.

Lara, Magali. *Mi versión de los hechos*, Catálogo de exposición, México: MUCA, UNAM, 2004.

Lucio Fontana. *Entre materia y espacio*. Catálogo de exposición, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1998.
<https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folleto/1998019-fol_es-001-lucio-fontana.pdf>

Maffei, Georgio. *¿Qué es un libro de artista?* Catálogo de exposición, Ediciones la Bahía y Archivos La fuente, Santander, España, 2014. 28 de noviembre de 2018. <https://issuu.com/edicioneslabahia/docs/archivo_317abc39b50f93>

"Máxima expresión". *Otras Formas de Ver y Hacer los Libros*, Catálogo de exposición. Curaduría Martha Ellion y Antonio Guerra González, octubre a noviembre de 2018, Biblioteca de México, Ciudad de México

Obras son amores. Arte-Vida-México 1968-1992. Catálogo de exposición. México: Museo de Arte Moderno. Curaduría de Luis Orozco y Marisol Argüelles, 2013. Del 28 de noviembre de 2013 a 9 de marzo de 2014.

Schraenen, Guy. "Ulises Carrión. Querido lector no lea". *Ulises Carrión. Querido lector no lea*. Catálogo de exposición. México: Colección Jumex. 2017.

Vídeos

Forma y concepto. Los grupos en el arte mexicano (1968-1983). Dr. Javier Florido, Productor Enrique Krauze. México Nuevo Siglo, Clío TV, 2007.

Vídeos (YouTube)

"Charla con Felipe Ehrenberg sobre Ulises Carrión". *YouTube*, upluaded by Museo Jumex, (15-05-17): 5 de diciembre de 2018.

<<https://www.youtube.com/watch?v=5XFiyB0I5uw>>

"Comienza con la poesía visual (Martha Ellion)". *YouTube*, upluaded by Lía Libros, 19 de marzo de 2014. Consultado: 18 de diciembre de 2019

<<https://www.youtube.com/watch?v=y4N-Kctu21U>>

"El arte del libro, una mirada femenina. Las letras como transgresoras de fronteras. Martha Ellion". *YouTube*, upluaded by TV UNAM, (5-07-2020). Consultado: 12 de julio de 2020.

<https://www.youtube.com/watch?v=da_9xfUUzI4>

"Esto (no) es un libro de artista". *YouTube*, upluaded by Museo de Arte Carrillo Gil, (15-03-12): 15 de junio de 2020.

<https://www.youtube.com/watch?time_continue=6&v=vJPP6Ayl9Kg&feature=emb_logo>

"Felipe Ehrenberg. Anotaciones para una historia del libro de artista en México". *YouTube*, upluaded by Mario Bracamonte, (17-11-14): 30 de mayo de 2020.

<<https://www.youtube.com/watch?v=zY9xMOp68ZU>>

"Hojejar un libro es una secuencia en el espacio (Martha Ellion)". *YouTube*, upluaded by Lía Libros, 19 de marzo de 2014. 19 de diciembre de 2029

<<https://www.youtube.com/watch?v=e2kSolZxqDg>>

"Martha Ellion". *YouTube*, upluaded by MiércolesDeSOMA, (14-06-2017). Consultado: 30 de noviembre de 2018.

<<https://www.youtube.com/watch?v=TZGwuYSbRTQ>>

"Recorrido por la expo de Marco Kurtycz". *YouTube*, upluaded by Museo Universitario Arte Contemporáneo, (27-03-20): 28 de agosto de 2020.

<<https://www.youtube.com/watch?v=jUZ6Jnmwqgg&t=42s>>

Vídeos (Vimeo)

“Elektrobiblioteka / Electrolibrary”. *Vimeo*, upluaded by Printscren, (16-08-2012).
02 de mayo de 2019. <<https://vimeo.com/47656204>>

Sitios de artistas

Carla Rippey, *El uso de la memoria*. Blog personal, 11 de mayo de 2019,
<<http://carla-rippy.blogspot.com/>> Consultado 19 de mayo de 2020.

Elsa Madrigal Bulnes <<https://elsapatito2001.wixsite.com/misitio>>
12 de julio de 2020

Kevin Osborn: <<https://www.kevinosborn.com>>
20 de junio de 2020

Lorena Velázquez M. Página personal
<<https://www.lorenavelazquez.com/portfolio/cuarenta-y-tres/>>
10 de julio de 2020

Marcos Kurtycz. *Cronología* (21-03-2010): 15 de agosto de 2020.
<<http://www.marcoskurtycz.com.mx/cronologia.htm>>

Centro de Documentación Arkheia, MUAC

Centro de Documentación MACBA

Centro de Documentación Museo de Arte Carrillo Gil.

CÓDEX <<https://www.codexfoundation.org/home>>

Museo Nacional de Arte Reina Sofía

Apéndice 1

INTERMEDIA

By Dick Higgins

Gran parte del trabajo que se produce hoy parece caer entre los medios. Esto no es casualidad. El concepto de separación entre medios surgió en el Renacimiento. La idea de que una pintura está hecha de pintura sobre lienzo, o que una escultura no debe pintarse parece característica del tipo de pensamiento social que categoriza y divide a la sociedad en nobleza con sus diversas subdivisiones, nobleza sin título, artesanos, siervos y trabajadores sin tierra. —que llamamos la concepción feudal de la Gran Cadena del Ser. Este enfoque esencialmente mecanicista siguió siendo relevante durante las dos primeras revoluciones industriales, recién concluidas, y en la cual era de la automatización, que constituye, de hecho, una tercera revolución industrial.

Sin embargo los problemas sociales que caracterizan nuestro tiempo, a diferencia de los políticos, ya no permiten un enfoque compartimentado. Nos acercamos al amanecer de una sociedad sin clases, para la que la separación en categorías rígidas es absolutamente irrelevante. Este cambio no se relaciona más con Oriente que con Occidente o viceversa. Castro trabaja en los campos de caña. La alcaldesa de Nueva York, Lindsay, camina hacia e trabajo durante la huelga del metro. Los millonarios comen sus almuerzos en Horn and Hardart's. Ese tipo de populismo es una tendencia creciente en lugar de menguante.

Lo sentimos al ver el arte que parece pertenecer innecesariamente rígidamente a una u otra forma. Vemos pinturas. ¿Qué son, después de todo? Objetos caros hechos a mano, destinados a adornar las paredes de los ricos o, a través de munificencia (o de su gobierno), para ser compartidos con un mayor número de personas y darles una sensación de grandeza. Pero no permiten ningún sentido de diálogo.

¿Arte pop? ¿Cómo podría participar en el arte del futuro? Es insípido. Es puro. Utiliza elementos de la vida común sin comentarios, y así, al aceptar la miseria de

esta vida y su aridez tan silenciosamente, los condona. Pop y op están muertos, sin embargo, porque se limitan, a través de los medios que emplean, a las antiguas funciones del arte, de decorar y sugerir grandeza, cualquiera que sea el contenido detallado de las intenciones de su artista. Ninguna de las ingeniosas teorías de la combinación del Sr. Ivan Geldoway puede evitar que sean colosalmente aburridas e irrelevantes. Milord dirige su galería Mad Avenue, en la que exhibe mercancías. Está protegido por un puñado de lacayos groseros que parecen sentir que así será la vida siempre. A su entera disposición está Sir Fretful Callous, un sumo sacerdote moderadamente bien informado que aparentemente desprecia la llama que se supone que debe atender y por lo tanto prefiere cualquier cosa que lo excite. Sin embargo, Milord necesita sus servicios, ya que el pobrecito, no tiene tiempo ni energía para aportar más que su nombre y quizás sus dólares; obtener información y averiguar que está pasando es simplemente demasiado agotar. Así que, bien protegido y asesorado, recorre las calles felizmente al estilo Luis XIV.

Sin embargo, esta escena no es solo una característica del mundo de la pintura como institución. Es absolutamente natural (e inevitable en) el concepto del medio puro, la pintura u objeto precioso de cualquier tipo. Así es como se comercializan tales objetos, ya que ese es el mundo al que pertenecen y con el que se relacionan. El sentido de “Yo soy el estado”, sin embargo, pronto será reemplazado por “Después de mí, el diluvio” y, de hecho, si el mundo del Arte Superior estuviera informado, se daría cuenta que el diluvio ya ha comenzado.

¿Quién sabe cuándo empezó? No hay razón para que vayamos a la historia en detalle. Parte de la razón por la que los objetos de Duchamp son fascinantes mientras la voz de Picasso se desvanece es que las piezas de Duchamp están verdaderamente entre los medios, entre la escultura y algo más, mientras que un Picasso es fácilmente clasificable como un adorno pintado. Asimismo, al invadir la tierra entre collage y la fotografía, el alemán John Heartfield produjo los que probablemente sean los mejores gráficos de nuestro siglo, seguramente el arte político más poderoso que se ha realizado a la fecha.

El objeto encontrado o confeccionado, en cierto sentido un intermedium, ya que no se pretendía que se ajustara al medio puro, generalmente sugiere esto y, por lo tanto sugiere una ubicación en el campo entre el área general de los medios de arte y los de los medios de vida. Sin embargo, en este momento, las ubicaciones de este tipo están relativamente inexploradas, en comparación con los medios entre las artes. No puedo, por ejemplo, nombrar una obra que se ha colocado conscientemente en el intermedio entre la pintura y el calzado. Lo más parecido parecería ser la escultura de Claes Oldenburg, que se sitúa entre la escultura y las hamburguesas o las empanadas esquimales, pero no son las fuentes de estas imágenes en sí mismas. Un pastel esquimal de Oldenburg puede parecer a un pastel esquimal, pero no es comestible ni frío. Todavía queda mucho por hacer en esta dirección para abrir posibilidades estéticamente gratificantes.

A mediados de la década de 1950, muchos pintores empezaron a darse cuenta de la irrelevancia fundamental del expresionismo abstracto, que era el modo dominante en ese momento. Pintores como Allan Kaprow y Robert Rauschenberg llamó a sus construcciones “cosechadoras” y llegó a colocar una cabra disecada, salpicada de pintura y con un neumático de goma alrededor del cuello, en una. Kaprow más filosófico e inquieto, meditó sobre la relación del espectador y la obra. Puso espejos en sus cosas para que el espectador se sintiera incluido en ellas. Eso no era lo suficientemente físico, por lo que hizo collages envolventes que rodearon al espectador. A estos los llamamos “entornos”. Finalmente en la primavera de 1958, empezó a incluir personas vivas como parte del collage, y esto lo llamó un “acontecimiento”.

El teatro proscenio es la consecuencia de los ideales de orden social del siglo XVII. Sin embargo, hay una diferencia estructural notablemente pequeñas entre los dramas de Davenant y los de Edward Albee, ciertamente nada comparable a la diferencia en la construcción de bombas o medios de transporte masivo. Parecería que las implicaciones tecnológicas y sociales de las dos primeras revoluciones industriales se han evadido por completo. El drama está todavía dividido por completo: hay artistas, gente de producción, una audiencia separada y un guion

explícito. Una vez iniciado, como el monstruo de Frankenstein, el curso de los asuntos es inalterable, tal vez condenado por su incapacidad de reflejar su entorno. Con nuestra mentalidad populista de hoy, es difícil dar importancia –más allá de lo que nos han enseñado a darle– a este teatro tradicional. Tampoco las pequeñas innovaciones hacen más que proporcionar conversación durante la cena: este teatro es redondo en lugar de cuadrado, en el que gira el escenario, aquí la obra es relativamente insensata y caprichosa (Pinter es, después de todo, nuestro moderno JM Barrie, a menos que el honor pertenece más propiamente a Beckett). Cada año, menos asisten al teatro profesional de Broadway. Los programas cada vez se vuelven más tontos, mostrando la estimación de los productores de nuestra mentalidad (¿o es la suya la que se revela?). Incluso lo mejor del teatro tradicional ya no se encuentra en Broadway, sino en la Judson Memorial Church, a algunas millas de distancia. Sin embargo nuestras escuelas de teatro cuentan con miles de miles de personal de actuación y producción, para quienes simplemente no existirán trabajos de 20 años ¿Podemos culpar a los sindicatos? ¿O alquileres e impuestos inmobiliarios? Por supuesto no. Las producciones subvencionadas, patrocinadas en museos como el Lincoln Center de Nueva York, no están construyendo una nueva audiencia sino recultivando una antigua, ya que el medio de tal drama parece extraño y artificial en nuestro nuevo medio social. Necesitamos más portabilidad y flexibilidad, y esto el teatro tradicional no puede proporcionar. Fue hecho para Versalles y para los Milords sedentarios, no para demonios de la vida motorizados que viajan 600 millas por semana. Versailles ya nos habla muy alto, ya que pensamos a 85 millas por hora.

En el otro sentido, partiendo de la propia idea del teatro, otros como yo declaramos la guerra al guion como un conjunto de sucesos secuenciales. La improvisación no ayudó; los artistas intérpretes o ejecutantes simplemente actuaron imitando un guion. Así que comenzó a trabajar como si el tiempo y la secuencia podría suspenderse por completo, no ignorándolos (lo que simplemente sería ilógico) sino replazándolos sistemáticamente como elementos estructurales con cambio. La falta de cambio haría que mis piezas se detuvieran. En 1958 escribí una pieza, *Stacked Deck*, en la que cualquier evento puede tener lugar en cualquier momento,

siempre que aparezca su señal. Las señales son producidas por luces de colores. Dado que las luces de colores se pueden usar donde se pusieran y las reacciones de la audiencia eran situaciones de señalización, se eliminó la separación entre la actuación y la audiencia y se estableció una situación de suceso, aunque menos orientada visualmente en el uso de su entorno e imágenes. Al mismo tiempo, Al Hansen se trasladó al área a partir de experimentos de notación gráfica, y Nam June Paik y Benjamin Patterson (ambos en Alemania en este momento) se mudaron de variedades de música en la que los eventos exclusivamente musicales eran frecuentes reemplazados por acciones no musicales.

Así, el acontecimiento se desarrolló como un intermedio, una tierra inexplorada que se encuentra entre el collage, la música y el teatro. No se rige por reglas; cada obra determina su propio medio y forma según sus necesidades. El concepto en sí se comprende mejor por lo que no es, que por lo que es. Al acercarnos a él, volvemos a ser pioneros, y seguiremos siéndolo mientras haya suficiente espacio para los codos y no haya vecinos alrededor en unas pocas millas. Por supuesto, un concepto como este es muy perturbador para aquellos cuya mentalidad está compartimentada. El tiempo, la vida y los sumos sacerdotes han estado anunciando la muerte de los acontecimientos con regularidad desde que la forma ganó impulso a finales de los años cincuenta, pero esto dice más sobre la precisión de su información que sobre la vivacidad de la forma.

Hemos notado la intermedia en el teatro y en las artes visuales, el acontecer y ciertas variedades de construcciones físicas. Por razones de espacio no podemos ocupar aquí la intermediación entre otras áreas. Sin embargo, me gustaría sugerir que el uso de intermedia es más o menos universal en todas las bellas artes, ya que la continuidad más que la categorización es el sello distintivo de nuestra nueva mentalidad. Hay paralelismos con el acontecer en la música, por ejemplo en el trabajo de compositores Philip Corner y John Cage, que exploran la intermedia entre música y filosofía, o Joe Jones, cuyos instrumentos musicales autotocados caen en el intermedio entre música y filosofía, o Joe Jones, cuyos instrumentos musicales que se tocan por sí mismos caen en el intermedio entre música y escultura. Los

poemas contruidos de Emmett Williams y Robert Filliou ciertamente constituyen un intermedio entre la poesía y la escultura. ¿Es posible hablar del uso de intermedia como un movimiento enorme e inclusivo del que el dadaísmo, el futurismo y el surrealismo son fases tempranas que preceden al enorme oleaje que se está produciendo ahora? ¿O es más razonable considerar el uso de intermedia como una innovación histórica irreversible, más comparable, por ejemplo, al desarrollo de la música industrial que, por ejemplo, al desarrollo del romanticismo?

Publicado en febrero de 1966 en *The Something Else Newsletter* 1, no. 1.

En 1965, cuando se escribieron las palabras anteriores, la intención era simplemente ofrecer un medio de entradas en obras que ya existían, cuya forma desconocida era tal que muchos espectadores, oyentes o lectores potenciales se “apagaban”. El mundo se llenó en ese momento de poemas concretos, sucesos, poesía sonora, ambientes y otros desarrollos más o menos novedosos; a menos que el público tuviera una forma de ver la obra haciendo que se detuviera por un momento, y se clasificara, era probable que la obra fuera descartada como “de vanguardia: sólo para especialistas”. Para cualquier no especialista no dedicado esto podría resultar frustrante: uno quería conocer bien el arte de su tiempo, ya que quería escuchar su propia voz o su propio yo en el trabajo, sin las intervenciones de la historia y los juicios históricos; se trataba de un arte cuyos horizontes coincidirían con los propios.

El vehículo que elegí, la palabra “intermedia”, aparece en los escritos de Samuel Taylor Coleridge en 1812 exactamente en su sentido contemporáneo: para definir obras que caen conceptualmente entre medios que ya son conocidos, ya había estado usando el término durante varios años en conferencias y discusiones antes que escribiera mi pequeño ensayo. Además, como parte de mi campaña para popularizar lo que se conocía como vanguardia: “sólo para especialistas”, para desmitificarlo, si se quiere, me había convertido en editor de una pequeña prensa, Something Else Press (1964-1974), que publicó ediciones de muchas fuentes y materiales primarios en las nuevas artes (así como reeditó obras del pasado que parecían merecer una nueva atención: obras de Gertrude Stein, los dadaístas, el compositor Henry Cowell, etc.). Parecía una tontería simplemente publicar mi pequeño ensayo en alguna revista existente, donde podría ser archivado u olvidado. Así que se imprimió como el primer boletín informativo de nuestro Algo más y se envió a clientes, a todas las personas de nuestra lista de correo, a las personas a las que sentí que la idea sería útil (por ejemplo, a los artistas que hacen lo que

parece intermedio trabajo y a los críticos que podrían estar en condiciones de discutir ese trabajo). En total, regalé unas 10.000 copias del ensayo, tantas como pude pagar; y alerté su reedición por cualquiera que pidiera permiso para hacerlo. Se reimprimió siete u ocho veces, que yo sepa, y todavía vive impreso en varios libros, no solo el mío, sino que ha sido antologizado junto con otros textos de la época o como parte de encuestas.

El término pronto adquirió vida propia, como esperaba. De ninguna manera fue mi propiedad privada. Fue recogido; utilizado y mal utilizado, a menudo por confusión con el término “técnica mixta”. Este último es un término venerable de la crítica de arte, que abarca obras ejecutadas en más de un medio, como el óleo y el guache. Pero, por extensión, también es apropiado para formas como la ópera, donde la música, el libreto y la puesta en escena están completamente separados: en ningún momento el espectador de la ópera tiene dudas sobre si está viendo la puesta en escena. –escena, el espectáculo escénico, escuchar la música, etc. Se están realizando muchas obras finas en técnica mixta: pinturas que incorporan poemas dentro de su campo visual, por ejemplo. Pero uno sabe cuál es cuál.

En intermedia, el término no es prescriptivo; no se elogia a sí mismo ni presenta un modelo para hacer obras nuevas o grandes. Solo dice que existen obras intermedias. No comprender esto conduciría al tipo de error de pensar que los intermedios están necesariamente fechados en el tiempo por su naturaleza, algo arraigado en la década del 1960, como un movimiento artístico de la época. No hubo ni puede haber un movimiento intermedio. La intermediación siempre ha sido una posibilidad desde los tiempos más antiguos, y aunque algún comisario bien intencionado podría intentar legislar como formalista y por lo tanto antipopular, sigue siendo una posibilidad dondequiera que exista el deseo de fusionar dos o más medios existentes. Uno puede evitarlo; uno puede ser como Rosalind Krauss, una crítica muy respetada que dijo en una conferencia en Iowa City en 1981: “Estoy entregada a la idea de tratar de enterrar la vanguardia”, lo que hace atacándola, ignorándola y sus implicaciones o, lo que es peor, presentar la teoría como un fin en sí mismo tal que cualquier tipo de obra de arte se convierta, en el mejor de los

casos, en un apéndice sin importancia de la teoría. Pero siempre hay una vanguardia, en el sentido de que alguien, en algún lugar, siempre está tratando de hacer algo que se suma a las posibilidades para todos, y que ese gran número de personas, algún día seguirá a ese alguien y usará las innovaciones que se hicieron como parte de su oficio cotidiano. La “vanguardia” o es más que una metáfora convencional extraída (a mediados del siglo XIX) del ejército, en la que una vanguardia avanza por delante del grueso de las tropas. La “vanguardia” es relativa, no absoluta. Un poeta conservador puede ser al menos moralmente vanguardista moviéndose en la dirección de una integridad y pureza cada vez mayores, de viveza o metáfora y excelencia de línea. Otros buscan seguir, incluso cuando no pueden; y así la metáfora conserva su relevancia.

Pero cuando se piensa en la vanguardia de las formas y los medios, a menudo se piensa en artistas que, por cualquier motivo, cuestiona esas formas y medios. Pueden rechazar algunos (p. ej., los antecesores de André Bretón en el dada francés rechazaron la novela, y fueron vanguardistas, mientras que André Bretón optó por avanzar hacia algún tipo de novela como posibilidad, provocando así una ruptura entre su grupo, que en su debido momento por supuesto se convirtieron en los surrealistas, y el otro (y el grupo era también de vanguardia). Pueden crear otros. Y a menudo esta creación de nuevos medios se realiza mediante la fusión de los antiguos; esto era muy común a finales de la década de 1950 y principios de la década de 1960, con las fusiones formales que ya he mencionado. Ningún trabajo fue bueno por su intermediación. La intermediación simplemente era una parte de cómo era y es una obra; reconocerlo hace que la obra sea más fácil de clasificar, de modo que se pueda comprender la obra y sus significados.

Además, existe una tendencia de intermedia a convertirse en un medio familiarizado. La novela visual es una forma bastante reconocible para nosotros ahora. Hemos tenido muchas de ellas en los últimos 20 años. Insiste en la relevancia de señalar su antiguo estado de intermedio entre el arte visual y el texto; queremos saber de qué se trata ésta o aquella novela visual y cómo funciona, y ya no se necesita la intermedialidad para ver estas cosas. Lo mismo ocurre con la poesía

visual y la poesía sonora (o “texto-sonido”, si se prefiere ese término). En las artes escénicas, una vez estuvo el acontecimiento cercano a los “eventos”; algunos artistas de sucesos fluyeron otros no. Al menos una artista de Fluxus, Alison Knowles, evolucionó en su trabajo hasta que se encontró haciendo lo que otros artistas nuevos, muchos de los cuales se esforzaron por distinguir lo que estaban haciendo de los sucesos, eventos y fluxus, llamaban, de diversas formas, “actuación artística” o “actuación artística”. ¿Dónde buscamos para encontrar la continuidad de estos? A su intermedialidad: todos son el mismo intermedio, una fusión conceptual de escenario, visualidad y, a menudo, elementos de audio. Pero, ¿la intermedialidad explicará la singularidad o el valor de lo mejor de la interpretación artística (o performance artística)? Yo creo que no. Algunas obras se convertirán en hitos y definirán su género, mientras que otras serán olvidadas. En el mejor de los casos, se necesitaba la intermedialidad para sugerir su trayectoria histórica, para ver su pedigrí a veces oscuro (como se podría usar, con los acontecimientos, para señalar la herencia de los acontecimientos de las manifestaciones dada y futurista). Pero si el trabajo ha de llegar a ser realmente importante para un gran número de personas, será porque el nuevo medio permite un gran significado, no simplemente porque su naturaleza formal lo asegura.

Ésta es, entonces, la salvedad inherente al uso del término intermedia: permite un ingreso a una obra que de otra manera parece opaca o impenetrable, pero una vez que se ha hecho ese ingreso, ya no es útil insistir en la intermedialidad de una obra. Ningún artista de renombre podría ser un artista intermedio durante mucho tiempo; parecería un impedimento que impida que el artista satisfaga las necesidades del trabajo en cuestión, que cree horizontes en la nueva era para la próxima generación, de oyentes, lectores y espectadores para coincidir también con sus propios horizontes. Lo que fue útil como comienzo, si se mantiene, se convertiría en una obsesión que frenó el flujo hacia el trabajo y sus necesidades y potencialidades. A menudo uno lamenta la adhesión de un artista a un conjunto de dogmas: el “artista del movimiento” es un ejemplo de ello: se adhiere a las enseñanzas de su movimiento, mucho después de que éstas hayan pasado de su relevancia. Está el futurista “tardío”, el expresionista abstracto “tardío”, el artista pop “tardío”. Llegar

tarde en ese sentido es de alguna manera crear una especie de academicismo, bueno para proporcionar ejemplos a una clase (“Está bien, clase, ahora esta semana quiero que cada uno de ustedes haga una pintura de arte pop”), tal vez útil para propósitos heurísticos. Pero no es probable que abra nuevos horizontes para el artista y sus espectadores, oyentes o lectores.

Y con esto dejaría el asunto de intermedia. Es hoy, como lo fue en 1965, una forma útil de abordar algún trabajo nuevo; uno se pregunta, “¿entre qué sé que se encuentra este nuevo trabajo?” Pero es más útil al comienzo de un proceso crítico que en las etapas posteriores. Quizás no vi eso en ese momento, pero ahora lo tengo claro. Quizás, en toda la emoción de lo que fue, para mí, un descubrimiento, lo sobrevalué. No quiero compensar con un segundo error de juicio y ahora infravalorarlo. Pero parecería que para avanzar en la comprensión de cualquier trabajo dado, uno debe mirar en otra parte, en todos los aspectos de un trabajo y no solo en sus orígenes formales, y en los horizontes que implica el trabajo, para encontrar un apropiado proceso hermenéutico para ver el conjunto de la obra en mi propia relación con ella.

Apéndice 3

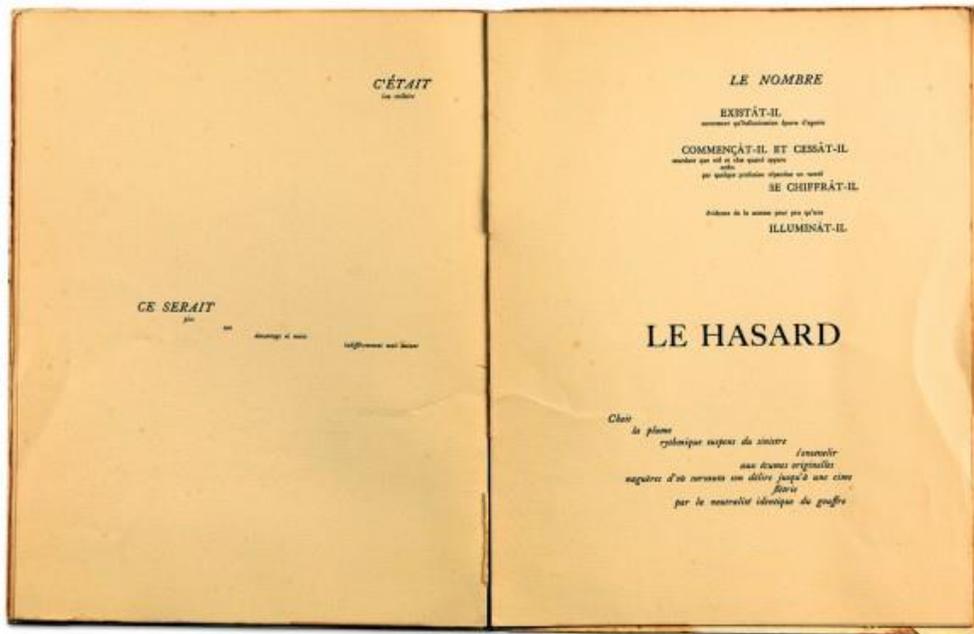
Appendix by Hannah Higgins

Intermedio

El "Intermedia Chart" de Higgins resuena con sociogramas temporalmente dinámicos, donde las interacciones humanas están altamente diferenciadas y radicalmente descentralizadas y se basan principalmente en las necesidades específicas de un cuerpo dado, en este caso artistas. Según un modelo como éste, la experiencia histórica y contemporánea es diversa, causalmente flexible y permisiva con lo aún desconocido.

El gráfico muestra las intersecciones entre fluxus y trabajos relacionados y no intenta una cronología lineal. De forma fluida, el gráfico muestra círculos concéntricos y superpuestos que parecen expandirse y contraerse en relación con el marco "Intermedia" que los abarca. Es un marco abierto que invita al juego. Sus burbujas flotan en el espacio en lugar de estar enmarcadas históricamente en el marco lineal y especializado del arte / antiarte de las cronologías típicas del arte moderno y de vanguardia.

Láminas (I)



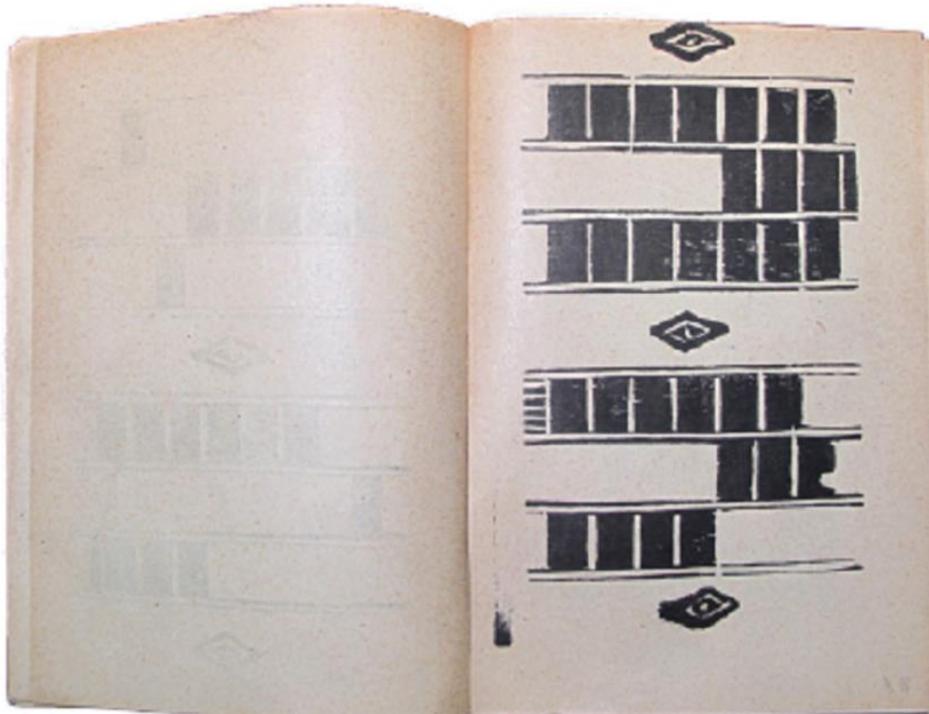
(Fig. 1) Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1914



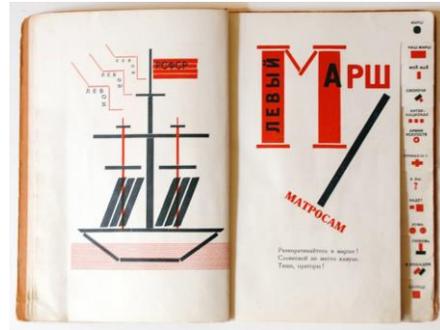
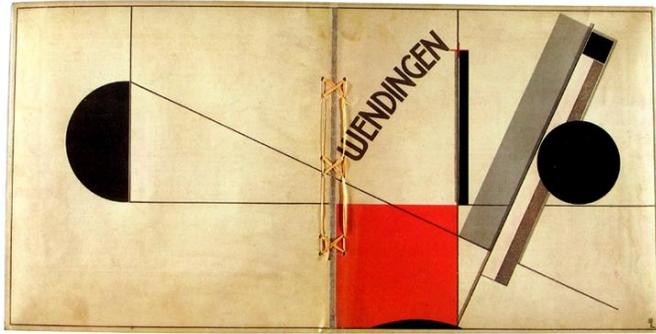
(Fig. 2) Filippo Tommaso Marinetti, *Zang Tumb Tumb*, 1914



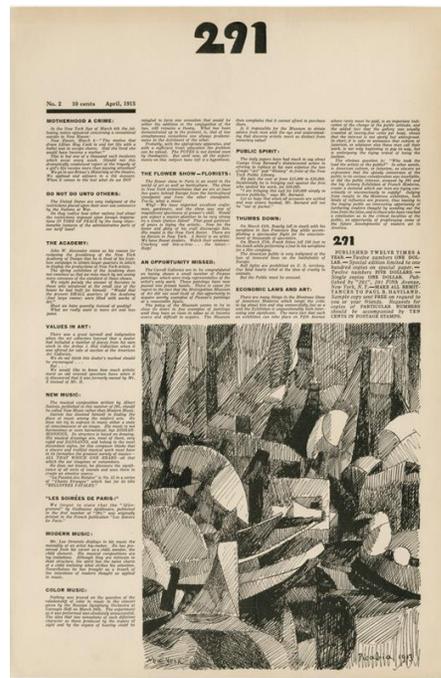
(Fig. 3) Filippo Tommaso Marinetti, *Le Mots en Liberté Futuristes*, 1919.
 (Fig. 4) Fortunato Depero, *Depero Futurista*, 1927.



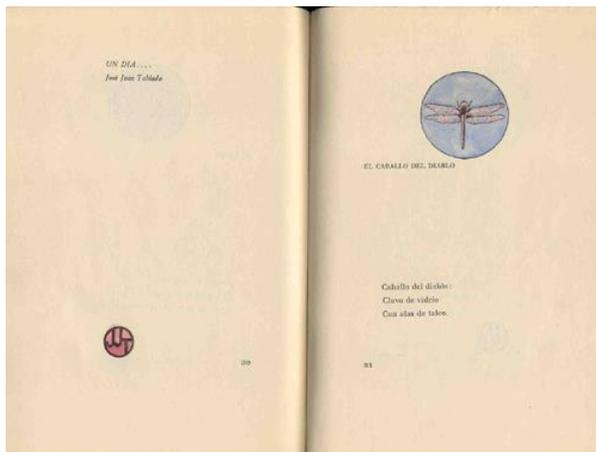
(Fig. 5) Arturo Martini, *Contemplazioni*, 1918



(Fig. 6-7) El Lissitzky: *Wen Dingen*, 1922 y *Dlie Golosa*, 1923



(Fig. 8-9) Marius de Zayas, revista *291*, 1915



(Fig. 10) José Juan Tablada, *Un día... Poemas sintéticos*, 1919

(Fig. 11) Carlos Oquendo de Amat, *5 metros de poemas*, 1927



(Fig. 12-13) Marcel Duchamp, *La boîte verte*, 1934. Calotipo s/dibujos, (frontal y detalles)



(Fig. 14) Marcel Duchamp, *Boîte-in-valise* de 1941



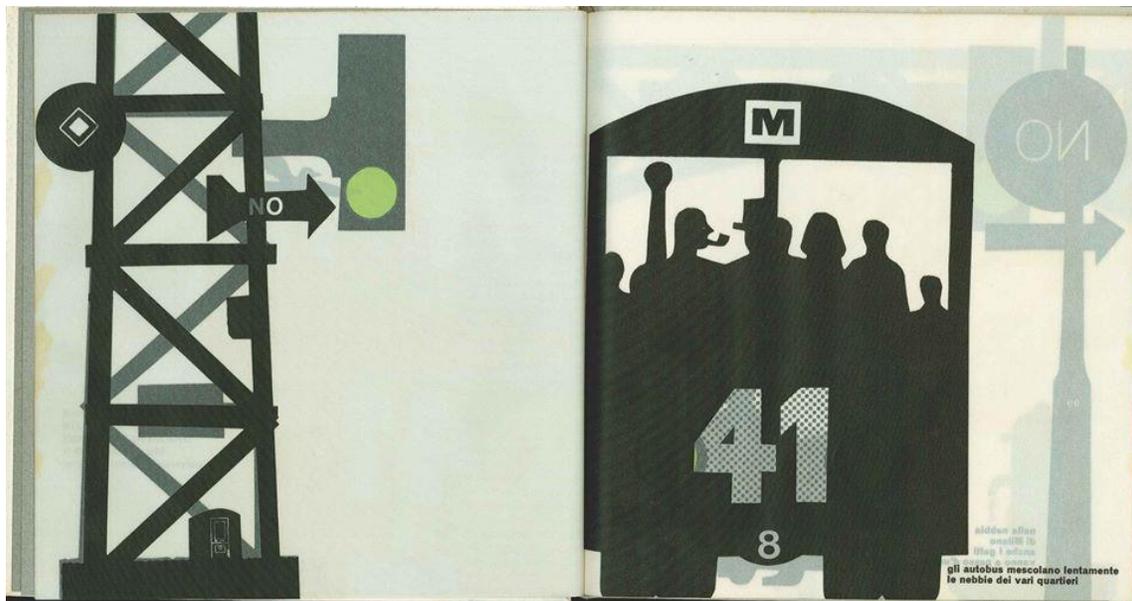
(Fig. 15-16) Bruno Munari, 1952, Boletín, No. 5 y 10, Movimiento Arte Concreta (MAC).



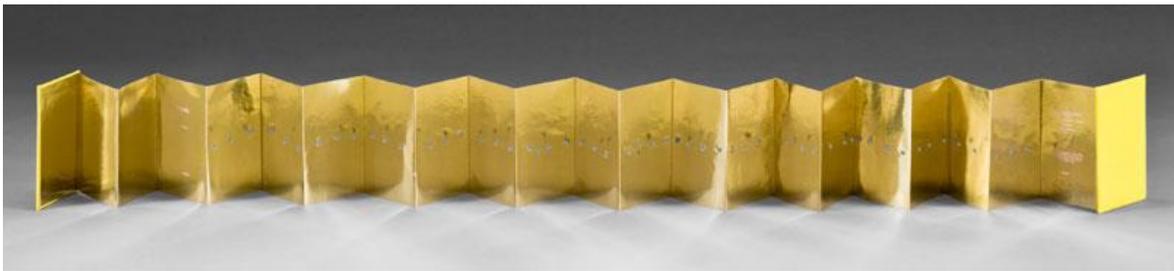
(Fig. 17) Bruno Munari, *An Unreadable Quadrat-Print*, 1953



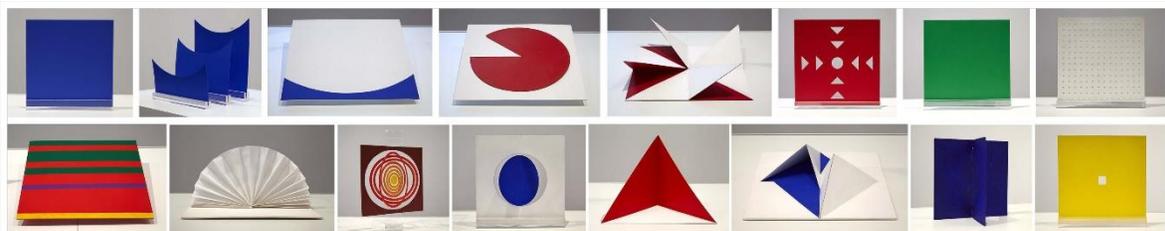
(Fig. 18-19) Bruno Munari, *Nella Notte Buia*, 1956



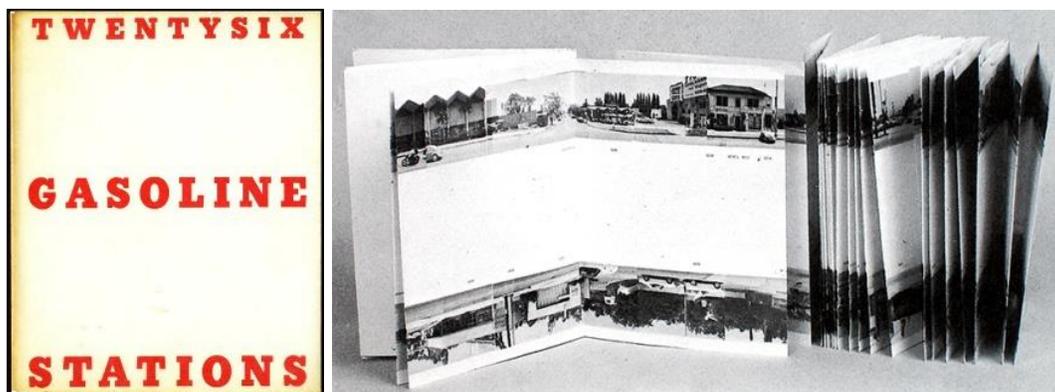
(Fig. 20) Bruno Munari, *Nella Nebbia di Milano*, 1968



(Fig. 21) Lucio Fontana, *Concetto spaziale*, 1966



(Fig. 22) Lygia Pape, *Livro da Criação (Libro de la Creación)*, 1959



(Fig. 23-24) Edward Ruscha, *Twenty-six Gasoline Stations*, 1963



(Fig. 25) Edward Ruscha, *Some Los Angeles Apartments*, portada, (1965)

(Fig. 26) Edward Ruscha, *Every Building on the Sunset Strip*, (1966)

(Fig. 27) Edward Ruscha, *A few palm trees*, interior, (1971)



(Fig. 28) Edward Ruscha, *Every Building on the Sunset Strip*, 1966

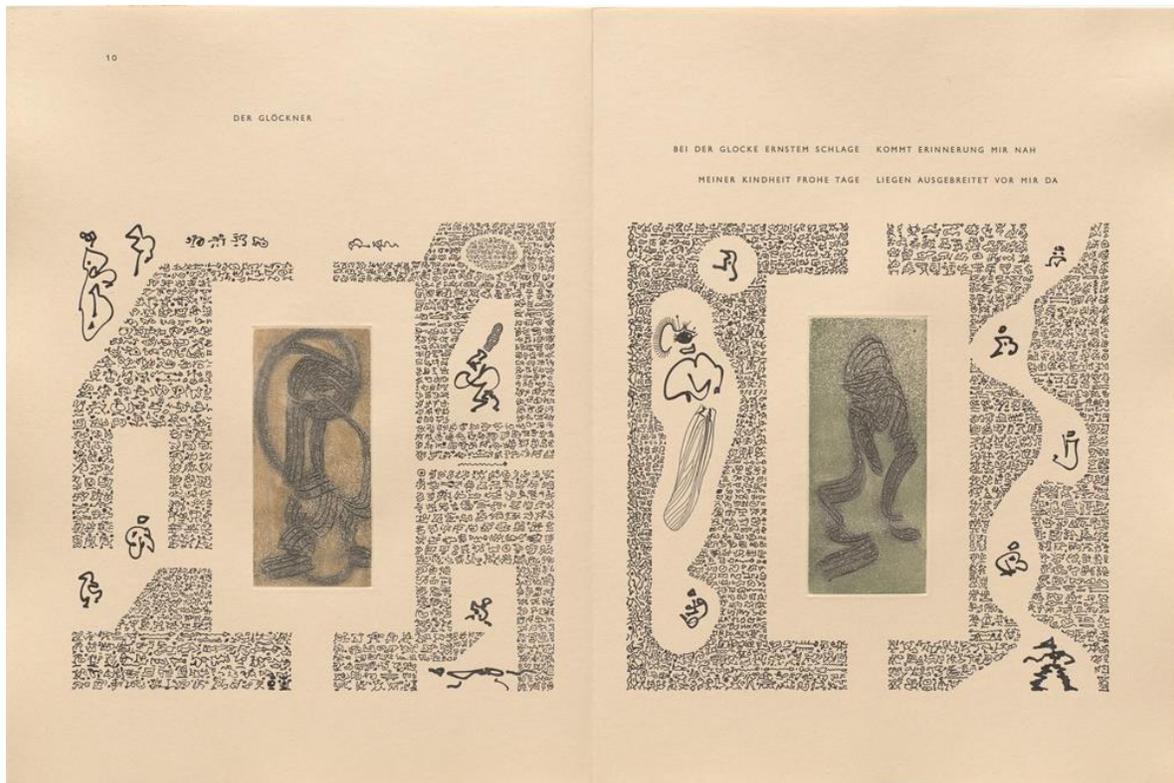


(Fig. 29) Dieter Roth, *Dagblegt Bull-Daily-Bul, 8*. 1961.

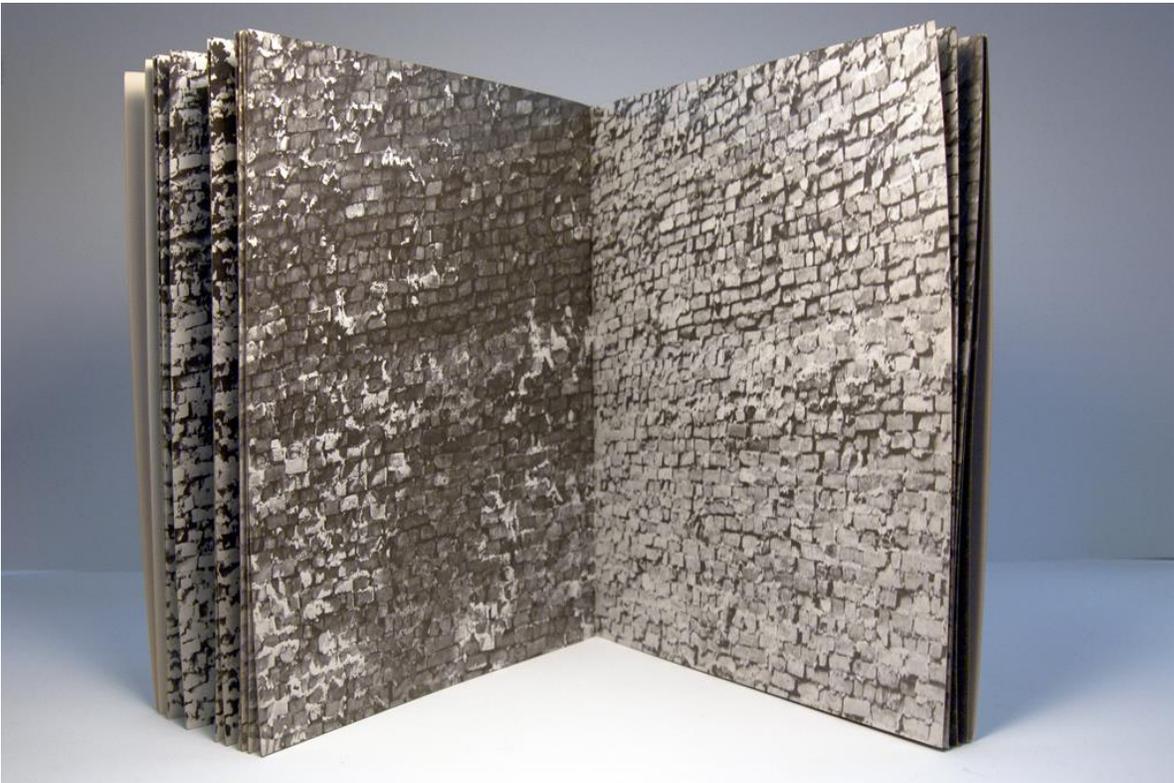


(Fig. 30-31) Dieter Roth. *Literaturwurst*, 1967.

Láminas (II)



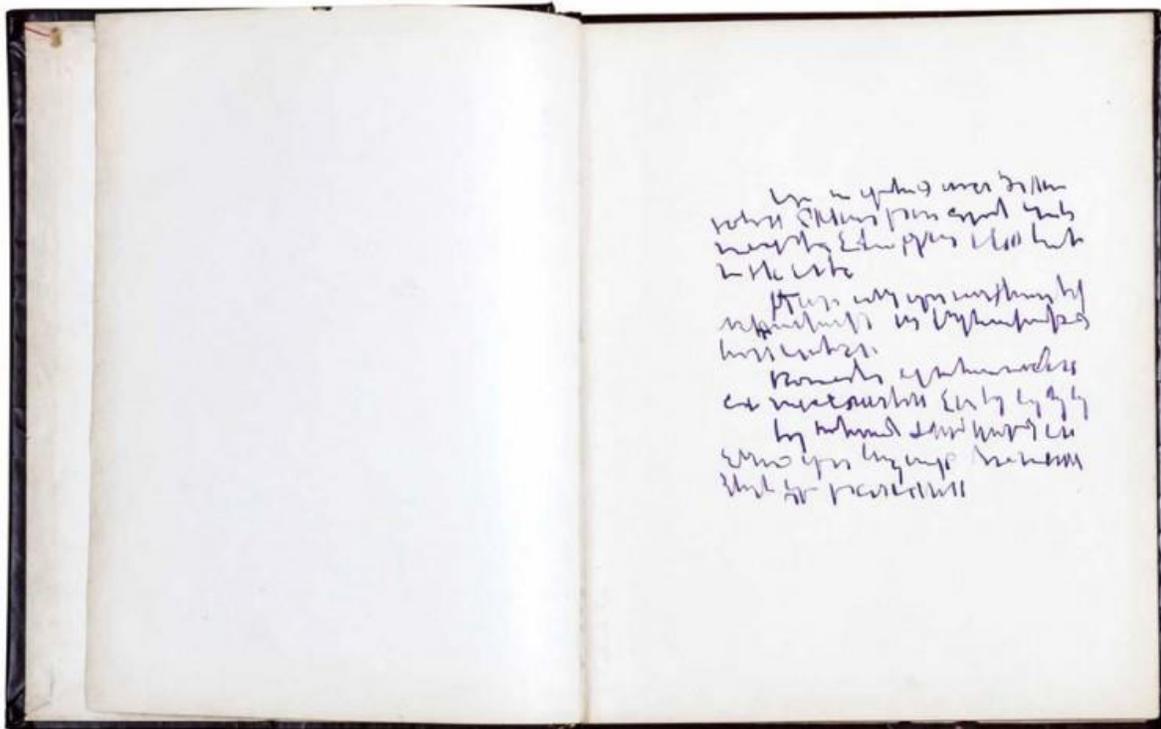
(Fig. 32) Marx Enst e Iliadz, 65 Maximiliana, ou i'exercice illégal, 1964.



(Fig. 33) Sol Lewitt, *Brick wall*, 1977



(Fig. 34) León Ferrari, *Libro de artista*, 1962.



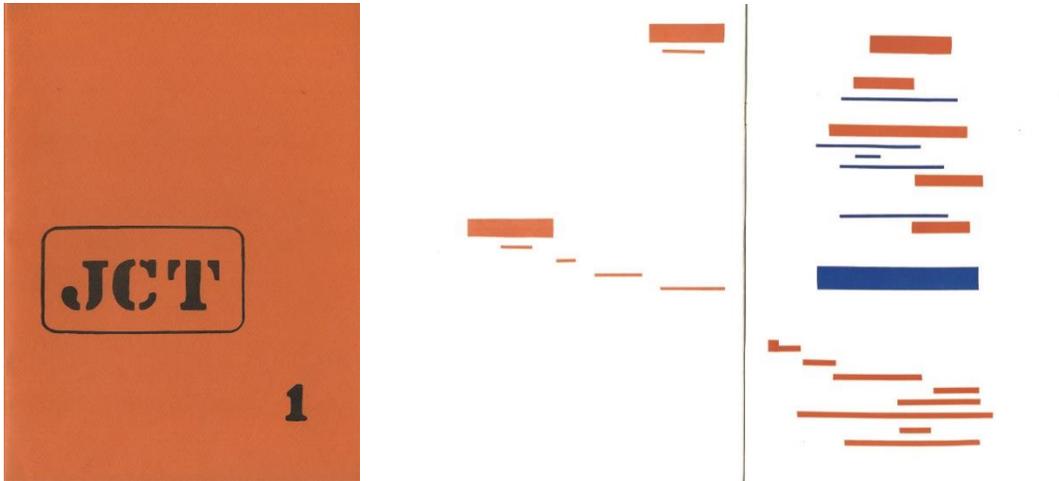
(Fig. 35) Mirtha Dermisache, *Libro N° 1*, 1967.



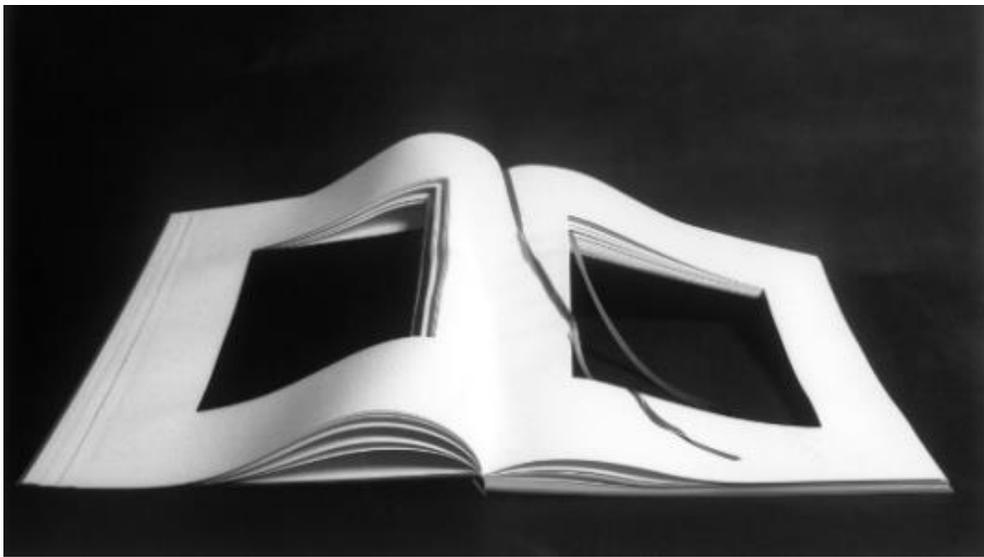
(Fig. 36) Raymond Queneau, *Cent mille milliards de poèmes*, 1961



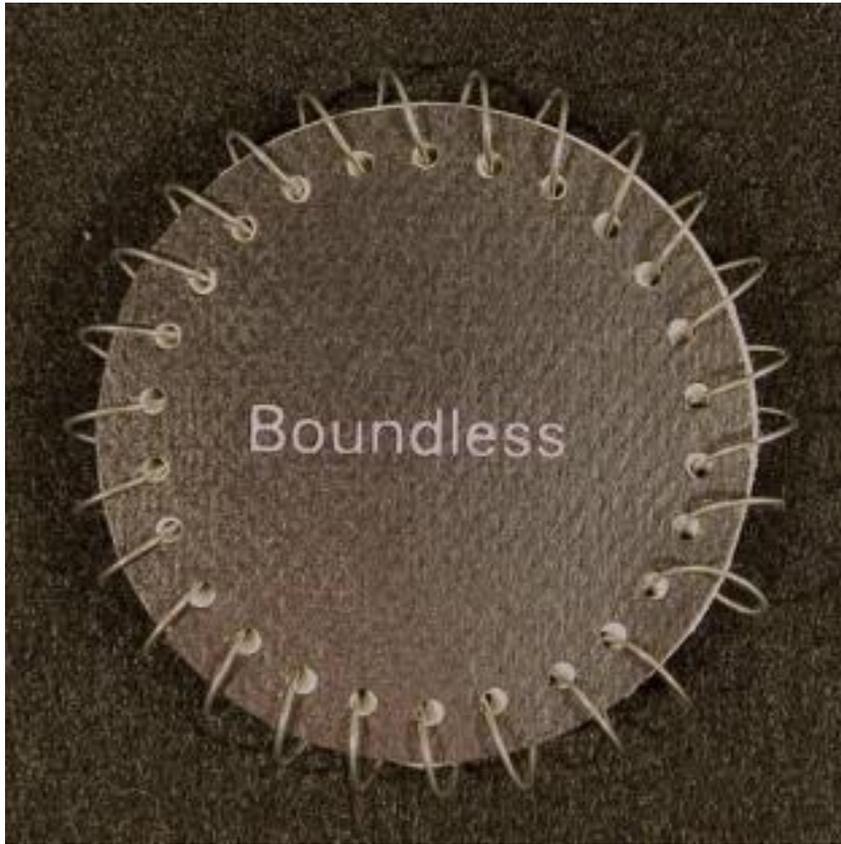
(Fig. 37-38) Marcel Broodthaers, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. *Image*, portada e interior 1969.



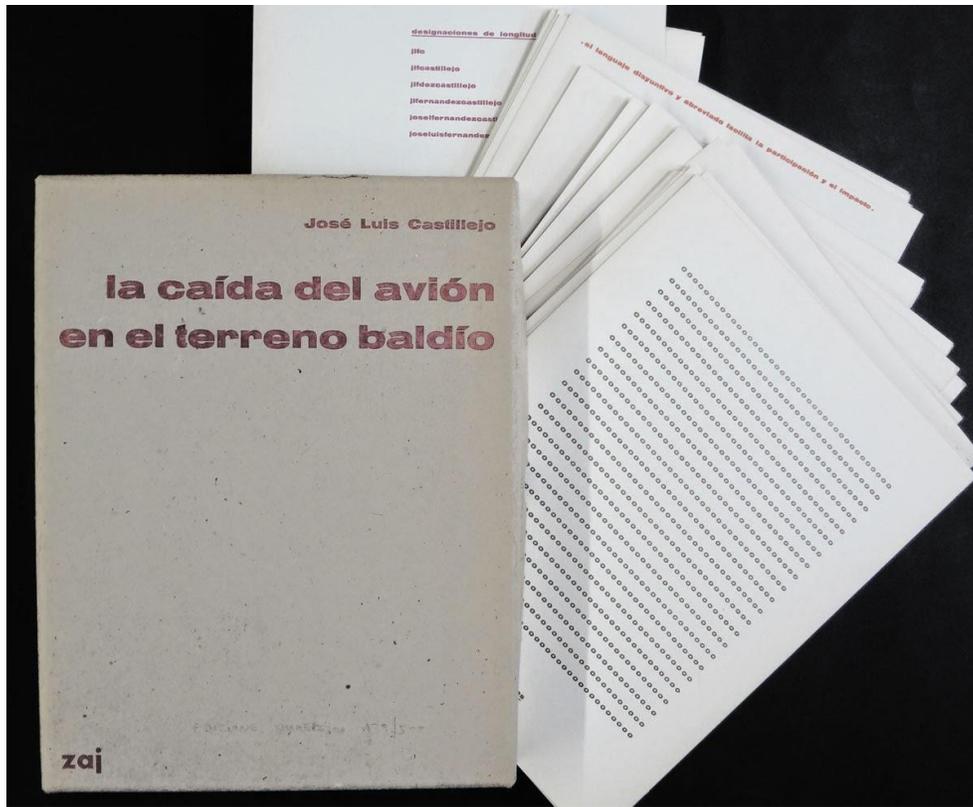
(Fig. 39-40) Mario Diácono, *JCT 1 Una métrica n'aboolira*, portada e interior, 1969.



(Fig. 41) Vincenzo Agnetti, *Libro dimenticato a memoria*, 1970



(Fig. 42) David Stairs, *Boundless*, 1983-1990



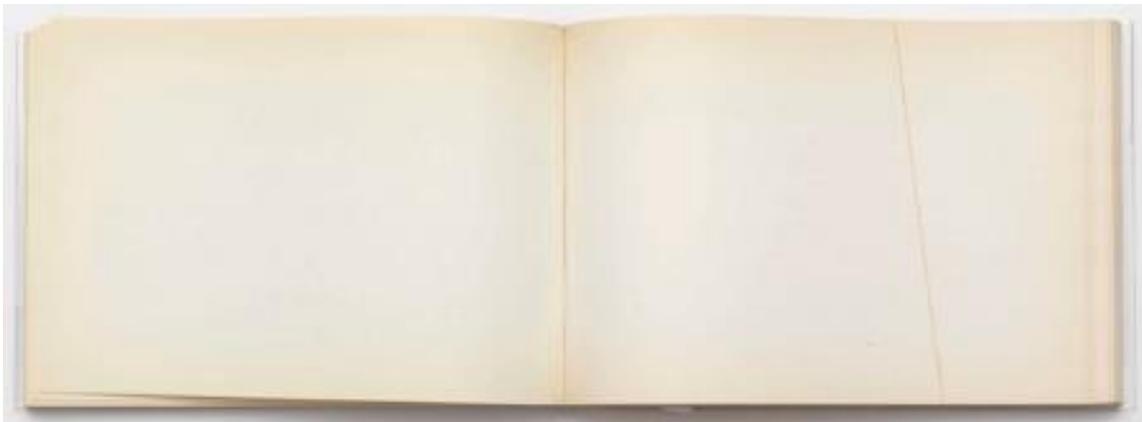
(Fig. 43) José Luis Castillo, *La caída del avión en terreno baldío*, 1967.



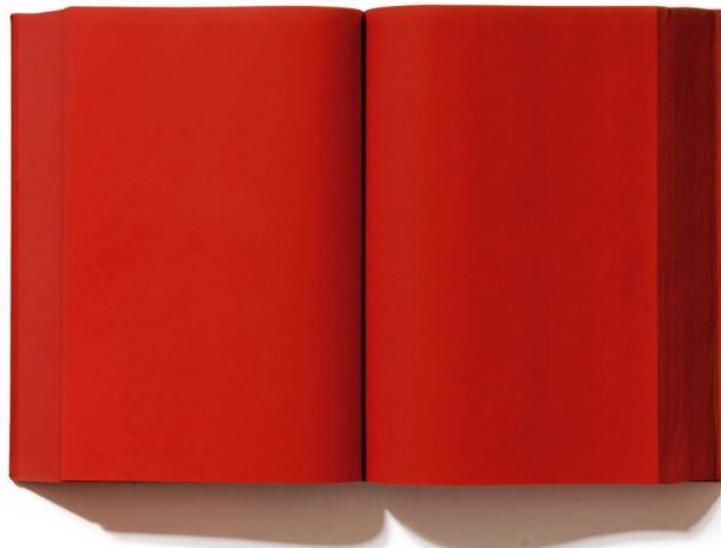
(Fig. 44) Juan Hidalgo, *El viaje a Argel*, 1967.



(Fig. 45) Kevin Osborn, *Real Lush*, 1981
(Fig. 46) Kevin Osborn: *Tropos*, 1988



(Fig. 47) Ulises Carrión, *Sistemas*, 1983



(Fig. 48) Ettore Spalletti, *Salle de Fêtes*, 1998



(Fig. 49-50) Waldek Węgrzyn, *ElektroBiblioteka*, Libro híbrido, 2012



(Fig. 51) François Olislaeger, *Marcel Duchamp un juego entre mí y yo*, 2015

Láminas (III)



(Fig. 52) Vicente Rojo, El libro-maleta Octavio Paz/Marcel Duchamp, 1968



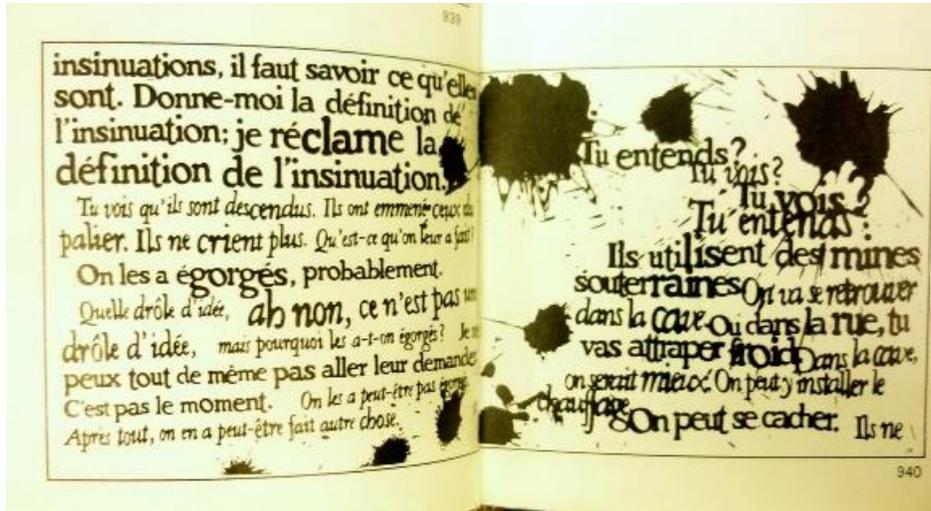
(Fig. 53) Vicente Rojo, Artefacto, 1968



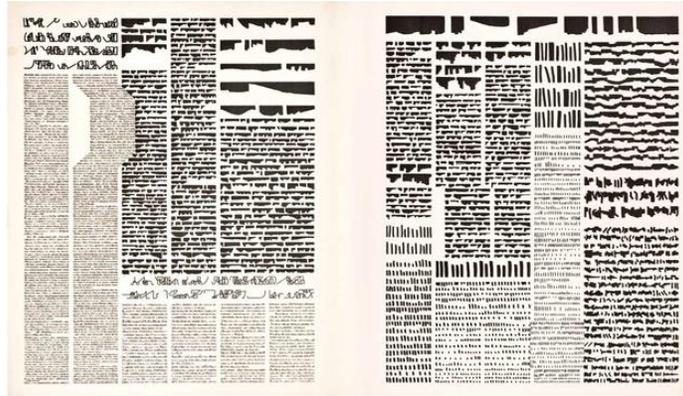
(Fig. 54) Octavio Paz, diseño editorial de Vicente Rojo, *Discos visuales*, 1968.



(Fig. 55), José Emilio Pacheco, diseño: Vicente Rojo, *Jardín de niños*, 1978



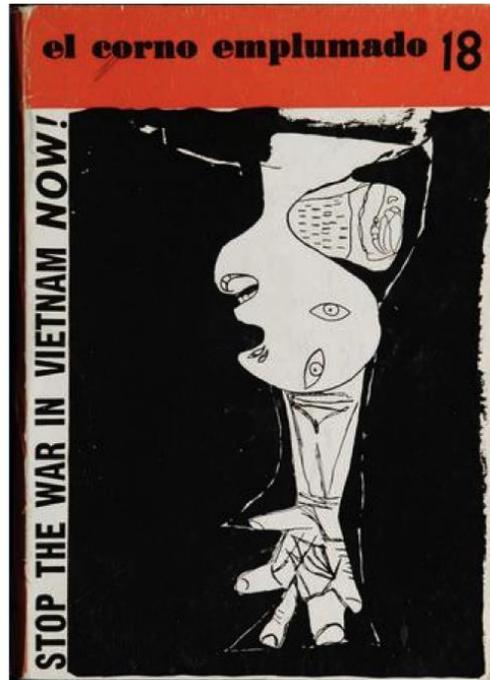
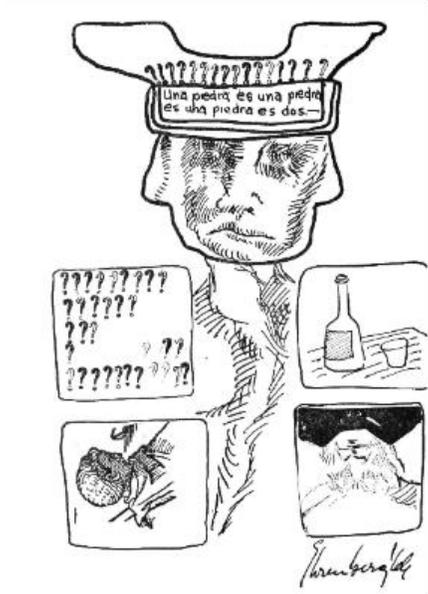
(Fig. 56) Robert Massin, *The Bald Soprano* by Eugene Ionesco, 1956



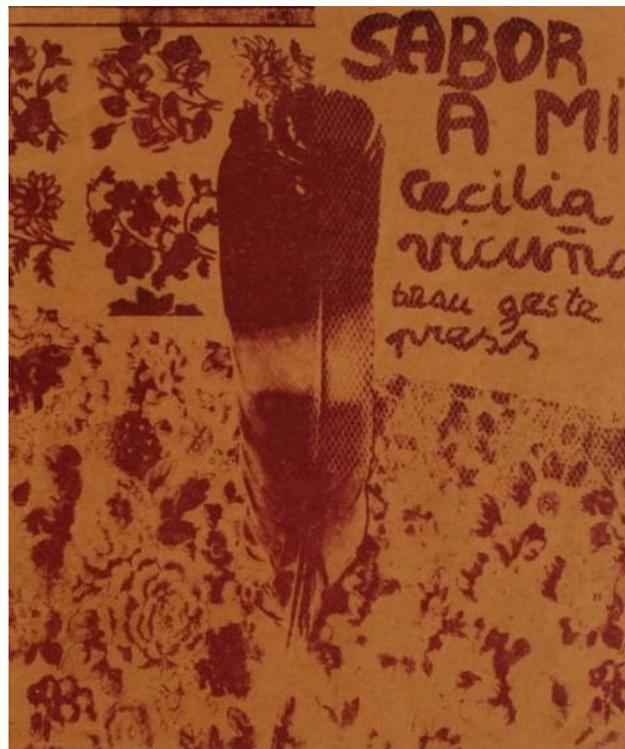
(Fig. 57) Mirtha Dermisache, *Portada de Diario*, n. 1, 1972

500202 AD	500203 AD	500204 AD	500205 AD	500206 AD	500207 AD	500208 AD
500212 AD	500213 AD	500214 AD	500215 AD	500216 AD	500217 AD	500218 AD
500222 AD	500223 AD	500224 AD	500225 AD	500226 AD	500227 AD	500228 AD
500232 AD	500233 AD	500234 AD	500235 AD	500236 AD	500237 AD	500238 AD
500242 AD	500243 AD	500244 AD	500245 AD	500246 AD	500247 AD	500248 AD
500252 AD	500253 AD	500254 AD	500255 AD	500256 AD	500257 AD	500258 AD
500262 AD	500263 AD	500264 AD	500265 AD	500266 AD	500267 AD	500268 AD
500272 AD	500273 AD	500274 AD	500275 AD	500276 AD	500277 AD	500278 AD
500282 AD	500283 AD	500284 AD	500285 AD	500286 AD	500287 AD	500288 AD
500292 AD	500293 AD	500294 AD	500295 AD	500296 AD	500297 AD	500298 AD
500302 AD	500303 AD	500304 AD	500305 AD	500306 AD	500307 AD	500308 AD
500312 AD	500313 AD	500314 AD	500315 AD	500316 AD	500317 AD	500318 AD
500322 AD	500323 AD	500324 AD	500325 AD	500326 AD	500327 AD	500328 AD
500332 AD	500333 AD	500334 AD	500335 AD	500336 AD	500337 AD	500338 AD
500342 AD	500343 AD	500344 AD	500345 AD	500346 AD	500347 AD	500348 AD
500352 AD	500353 AD	500354 AD	500355 AD	500356 AD	500357 AD	500358 AD
500362 AD	500363 AD	500364 AD	500365 AD	500366 AD	500367 AD	500368 AD
500372 AD	500373 AD	500374 AD	500375 AD	500376 AD	500377 AD	500378 AD
500382 AD	500383 AD	500384 AD	500385 AD	500386 AD	500387 AD	500388 AD
500392 AD	500393 AD	500394 AD	500395 AD	500396 AD	500397 AD	500398 AD

(Fig. 58) On Kawara, *Un millón de años*, página 1497, 1968



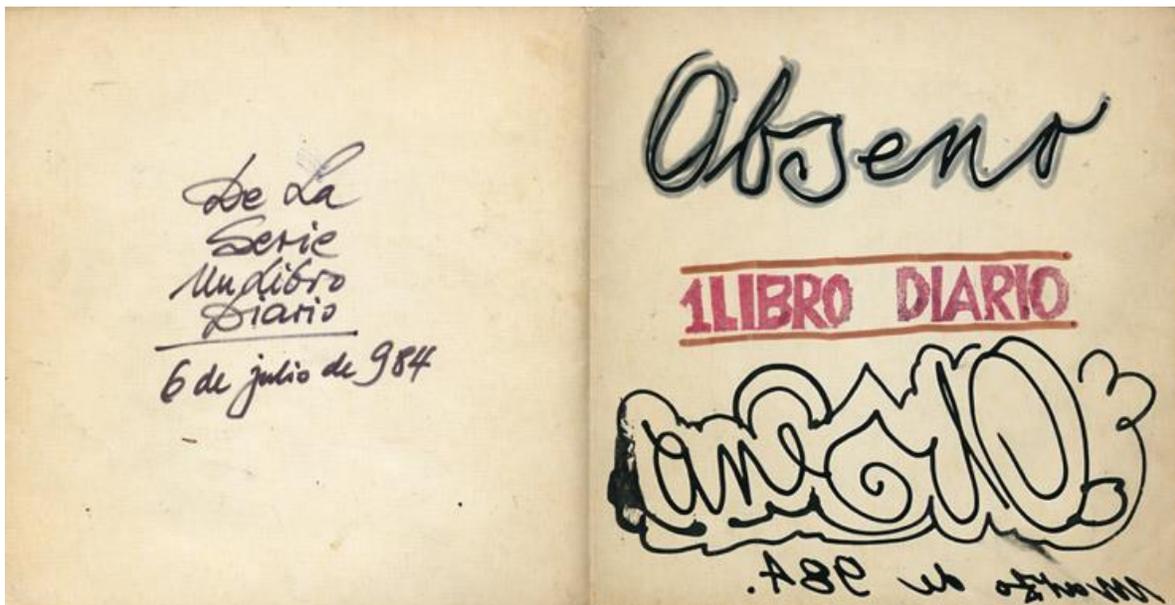
(Fig. 59-60) Felipe Ehrenberg, Ilustración y portada: *El corno emplumado*



(Fig. 61) Cecilia Vicuña, *Sabor a mí*, Portada, Beau Geste Press, 1973



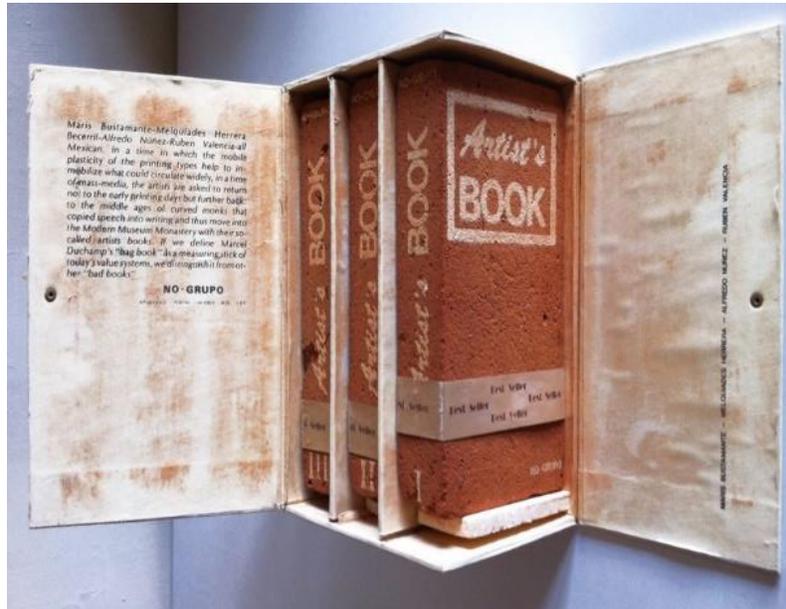
(Fig. 62) Felipe Ehrenberg, *El libro como hacerlo y como usarlo usando el mimeógrafo*, 1973



(Fig. 63) Marcos Kurtycz, *Un libro diario*, 1984



(Fig. 64) Marcos Kurtycz, *Facenake*, 1994



(Fig. 65) Maris Bustamante, Melquiades Herrera, Alfredo Núñez, Rubén Valencia (No-grupo), *Artist's book*, 1982. Photograph courtesy of Carla Stellweg Foto. Tessa Morefield



(Fig 66) Yani Pecanins, *Un viaje en Zeppelin*, 1988



(Fig 67) Yani Pecanins *Un viaje en Zeppelin*, duplicado, 2018



(Fig. 68) Carla Rippey, *Espejo del alma*, versión 2019



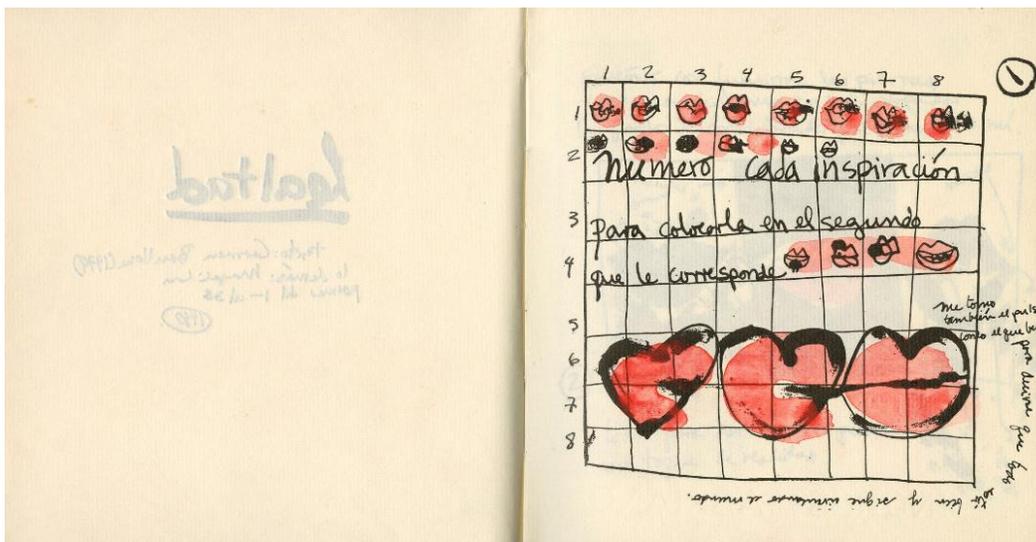
(Fig. 69) Carla Rippey, *The Creature Walks Among Us*, 2019



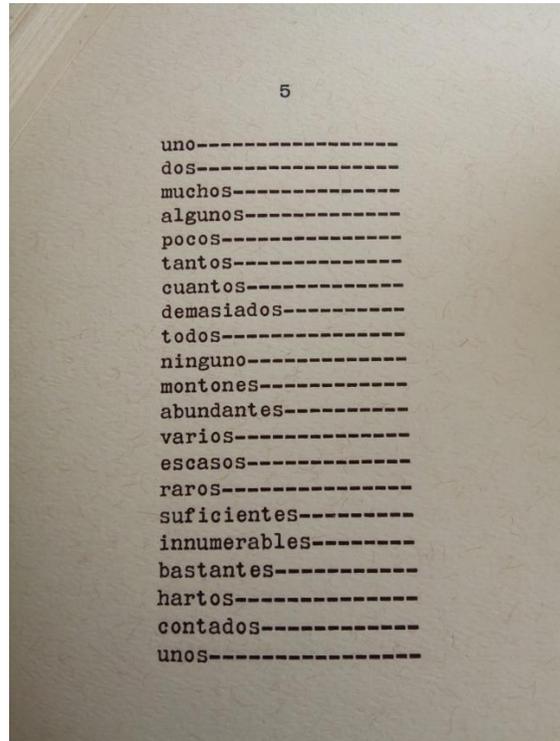
(Fig. 70) Carla Rippey, *The Creature Walks Among Us*, 2019



(Fig. 71) Magali Lara, *Que hurte en ti lo que me pertenece*, 2013



(Fig. 72) Magali Lara & Carmen Boullosa, *Lealtad*, 1980



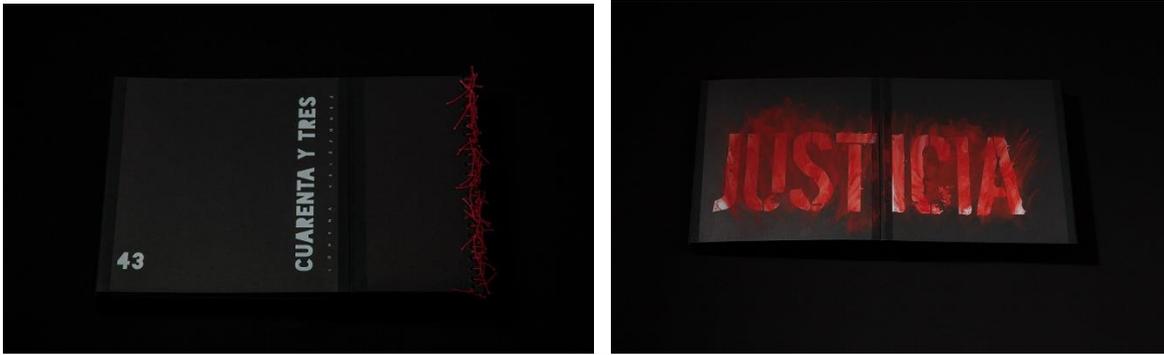
(Fig. 73-74) Ulises Carrión, *Poesías*. Taller Ditoria, versión facsimilar, 2007



(Fig. 75) Marcelo Balzaretti, *Revelations*, 2007.



(Fig. 76). Guillermo Álvarez Charvel, de "Esto no es un libro de artista", 2012
(Fig. 77). Héctor Falcón, "Esto no es un libro de artista", 2012



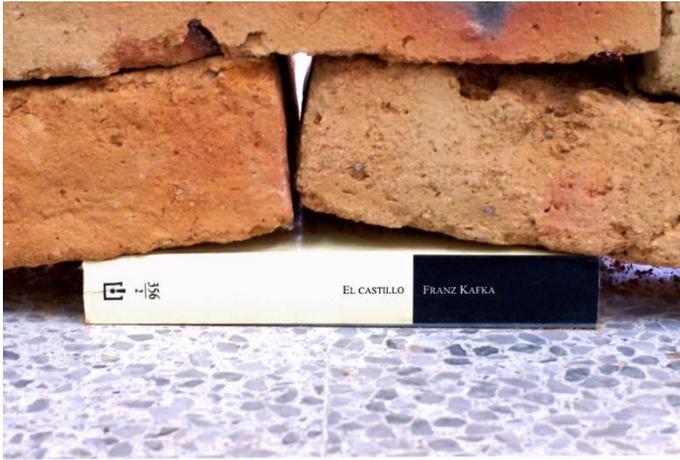
(Fig. 78-79) Lorena Velázquez, en colaboración con Vicente Guijosa, 43, 2015



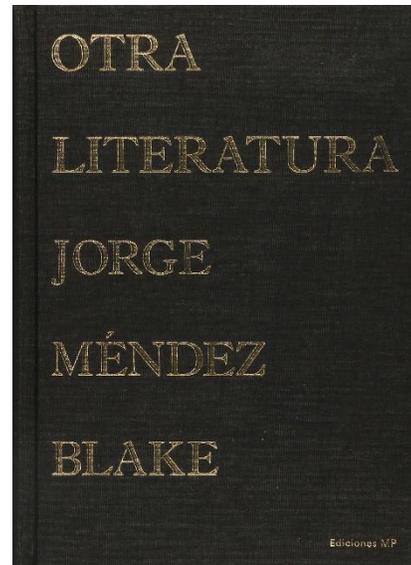
(Fig. 80) Ave Barreda y Lola Horner, 21 000 *princesas*, 2015. Arriba: portada



(Fig. 81-82) Ave Barreda y Lola Horner, 21 000 *princesas*, 2015. Abajo: interior y bolsa de guardado



(Fig. 83) Jorge Méndez Blake, *El castillo*, Instalación, 2006



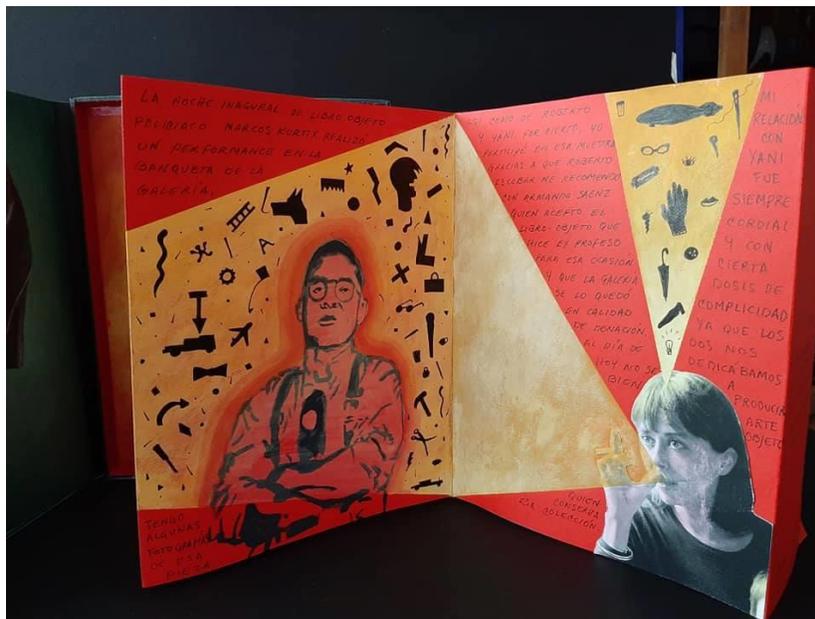
(Fig. 84) Jorge Méndez Blake, *Otra literatura*, 2016



(Fig. 85) Antonio Guerra. *LIBRARIO* (El proceso de un libro de artista) 2014



(Fig. 86-87) Elsa Madrigal, *Libro Quetzalcóatl*, 2020



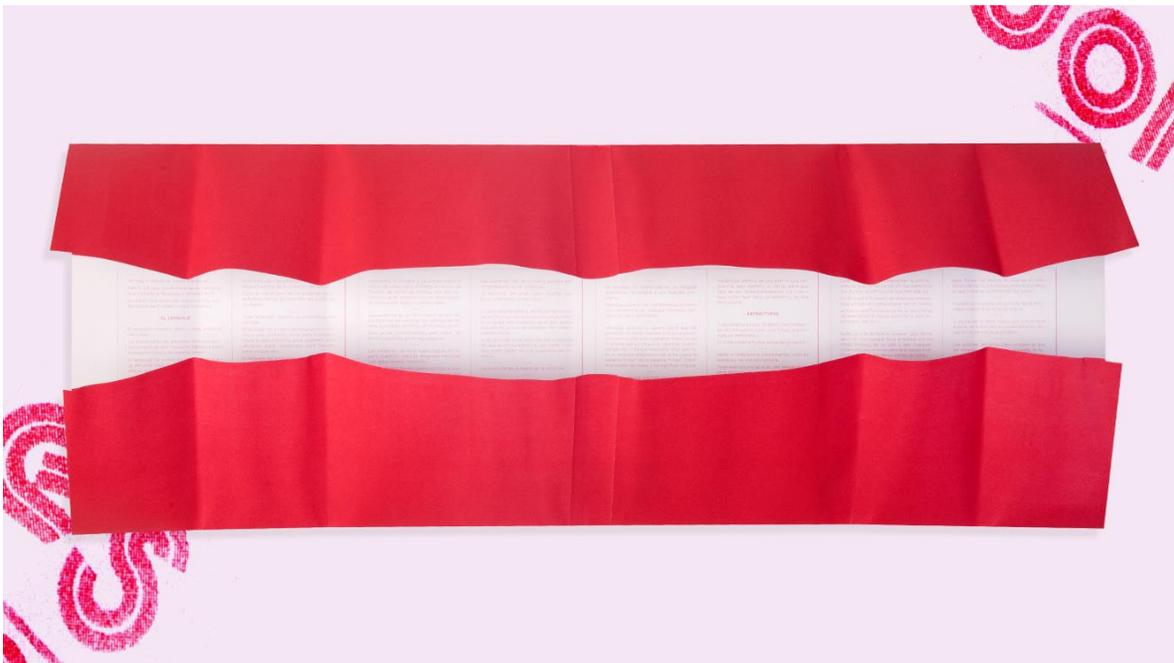
(Fig. 88) Juan Carlos Jaurena Joss, *Una flor para Yani. Homenaje*, 2019



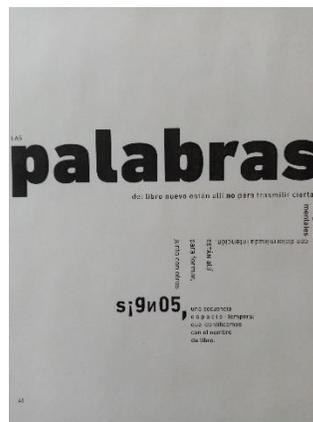
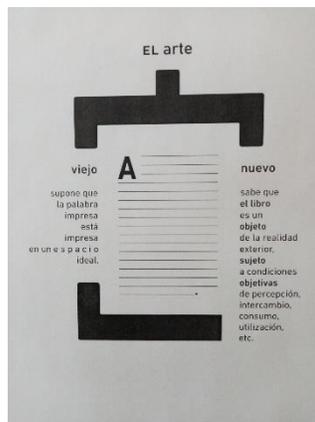
(Fig. 89, 90, 91) Macotela + Flores, *La nueva normalidad*, 2020



(Fig. 92) Ulises Carrión, *Montones de metáforas*, 2019



(Fig. 93) Santiago da Silva, Propuesta de libro-camisa derivado de "El arte nuevo de hacer libros", 2011



(Fig. 94, 95, 96) *El arte nuevo de hacer libros* 2020. Libro-fanzine, portada, Editor Pablo Amadeo, Cámara oscura, Argentina.

Índice de láminas

- 1.- Stéphane Mallarmé, *Un Coup Dés Jamáis N'Abolira le hassard*, 1914. (Ediciones Corraini)
<<https://medium.com/@CorrainiEd/libro-dartista-istruzioni-per-luso-60cc8268a452>>
- 2.- Filippo Tomasso Marinetti, *Zang Tumb Tumb*, 1914. (Fundación PROA)
<<http://proa.org/esp/exhibition-el-universo-futurista-obras-sala-3-4.php>>
- 3.- Filippo Tomasso Marinetti, *Le Mots en Liberté Futuristes*, 1919. (TW. @loouisfernandes)
<<https://twitter.com/loouisfernandes/status/683601304518811648/photo/1>>
- 4.- Fortunato Depero, *Depero Futurista*, 1927. (Typeromm)
<<https://www.typeroom.eu/article/depero-futurista-1927-avant-garde-masterpiece-admire>>
- 5.- (Fig. 5) Arturo Martini, *Contemplazioni*, 1918. (Lugano Eventi)
<<https://luganoeventi.ch/it/eventi/52952/la-voce-del-silenzio-2019>>
- 6.- El Lissitsky, *Wen Dingen*, 1922. Imagen, (cortesía José Emilio Antón)
<<https://www.makma.net/tag/letrismo/>>
- 7.- El Lissitsky, *Dlie Golosa*, 1923. Imagen, (MOMA)
<<https://www.moma.org/collection/works/14473>>
- 8.- Marius de Zayas, revista 291, n. 1. 1915. (Archivo Lafuente)
<<https://archivolafuente.com/exposicion/marius-de-zayas-1880-1961-50/>>
- 9.- Marius de Zayas, revista 291, n. 2. 1915. (Archivo Lafuente)
<<https://archivolafuente.com/exposicion/marius-de-zayas-1880-1961-50/>>
- 10.- José Juan Tablada, *Un día... Poemas sintéticos*, 1919. (UNAM)
<<http://www.tablada.unam.mx/poesia/nota1.html>>
- 11.- Carlos Oquendo de Amat, *5 metros de poemas*, 1927. (Revista Transas)
<<https://www.revistatransas.com/2016/06/28/5-metros-de-poemas-por-carlos-oquendo-de-amat/>>
- 12.- Marcel Duchamp, *La boîte verte*, 1934. Calotipo s/dibujos, (frontal). (Pinterest)
<https://www.pinterest.es/pin/488570259548130620/?nic_v2=1a2WCqrla>
- 13.- Marcel Duchamp, *La boîte verte*, 1934. Calotipo s/dibujos, (detalles). (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia)
<<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/boite-verte-mariee-mise-nu-par-ses-celibataires-meme-caja-verde-novia-desnudada-sus>>

- 14.- Marcel Duchamp, *Boîte-in-valise* de 1941. (La despensa de Leonardo. Blog del Departamento de Dibujo del IEDA)
<<https://pruebadibujo.files.wordpress.com/2014/06/duchamp-boite-en-valise.jpg>>
- 15.- Bruno Munari, 1952, Boletín, No. 5, Movimiento Arte Concreta (MAC). (Blog. Donde Viven Los Monstruos: LIJ)
<<http://romanba1.blogspot.com/2017/11/grandes-figuras-de-la-ilustracion-lij.html>>
- 16.- Bruno Munari, 1952, Boletín, No. 10, Movimiento Arte Concreta (MAC). (Pinterest. Particular) <<https://www.pinterest.dk/pin/299700550186016193/>>
- 17.- Bruno Munari, *An Unreadable Quadrat-Print*, 1953. (Blog. Donde Viven Los Monstruos: LIJ)
<<http://romanba1.blogspot.com/2017/11/grandes-figuras-de-la-ilustracion-lij.html>>
- 18.- Bruno Munari, *Nella Notte Buia*, 1956, portada. (Blog. Donde Viven Los Monstruos: LIJ)
<<http://romanba1.blogspot.com/2017/11/grandes-figuras-de-la-ilustracion-lij.html>>
- 19.- Bruno Munari, *Nella Notte Buia*, 1956, interior. (The Saleroom, The home of art & antiques auctions)
<<https://www.the-saleroom.com/en-gb/auction-catalogues/christian-hesse-auktionen/catalogue-id-srchristia10003/lot-20b97eeb-d3eb-4435-b142-a5fe00a8fa9e>>
- 20.- Bruno Munari, *Nella Nebbia di Milano*, 1968. (FB. Particular)
<<https://www.facebook.com/archiviodel900/photos/pcb.1568968796520005/1568965969853621/>>
- 21.- Lucio Fontana, *Concetto spaziale*, 1966. (MOMA)
<<https://www.moma.org/collection/works/13649>>
- 22.- Lygia Pape, *Livro da Criação (Libro de la Creación)*, 1959. (Museo de Arte Reina Sofía)
<<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/livro-da-criacao-libro-creacion>>
- 23.- Edward Ruscha, *Twentysix Gasoline Stations*, portada, 1963. (Revista American Suburb X)
<<https://americansuburbx.com/2012/04/ed-ruscha-one-way-street-2005.html>>
- 24.- Edward Ruscha, *Twentysix Gasoline Stations*, interiores, 1963. (Cortesía José Emilio Antón) <<https://www.makma.net/tag/letrismo/>>
- 25.- Edward Ruscha, *Some Los Angeles Apartments*, (1965). (HARPER´S, Books Gallery) <<https://www.harpersbooks.com/pages/books/24602/edward-ruscha/some-los-angeles-apartments-with-signed-letter>>

- 26.- Edward Ruscha, *Every Building on the Sunset Strip*, (1966). (Revista Código)
<<https://revistacodigo.com/arte/8-libros-de-artista/>>
- 27.- Edward Ruscha, *A few palm trees*, (1971). (FB. Particular)
<<https://www.facebook.com/Athens-Bonsai-109644767455184/photos/pcb.121057669647227/121056739647320/>>
- 28.- Edward Ruscha, *Every Building on the Sunset Strip*, 1966. (zinzin.com)<<https://www.zinzin.com/observations/2012/ruschas-every-building-on-the-sunset-strip-plotting-a-motorized-city-paper-route-style/>>
- 29.- Dieter Roth, *Dagblegt Bull-Daily-Bul*, 8. 1961. (IRVING ZUCKER art books)
<https://www.zuckerartbooks.com/artist/Dieter_Roth/works/3288>
- 30.- Dieter Roth. *Literaturwurst*, 1967. (Cortesía Magda Polo Pujadas, ResearchGate)
<https://www.researchgate.net/figure/Figura-15-Dieter-Roth-Daily-Mirror-1961-Figura-16-Dieter-Roth-Literaturwurst-1968_fig9_228355296>
- 31.- Dieter Roth. *Literaturwurst*, 1967. (El Jardín de los Clásico, Blog)
<https://3.bp.blogspot.com/-ZVtR7hzGesg/WCsHkKq1a4I/AAAAAAAAAB1A/bcUkx9loa-gHt3bcYj-PW7m_czePnrcQCLcB/s1600/salsitxes_dieter_roth_770x315.jpg>
- 32.- Marx Enst e lliazd, *65 Maximiliana, ou i´exercice illégal*, 1964. (Revista Gráfica) <<https://graffica.info/max-ernst-mas-alla-de-la-pintura/>>
- 33.- Sol Lewitt, *Brick wall*, 1977. Nihilssenti Mentalgia (Blog de Sofia Silva)
<<https://nihilssentimentalgia09.files.wordpress.com/2014/11/sol-lewitt-brick-copy.jpg>>
- 34.- León Ferrari, *Libro de artista*, 1962. (Magazine Geifco.org)
<<http://www.geifco.org/actionart/actionart03/secciones/1marca/artistas/EspacioAIObjeto/ferrari/recoleta/Retrospectiva.htm>>
- 35.- Mirtha Dermisache, *Libro N° 1*, 1967. (MOMA)
<<https://post.moma.org/sobre-el-lenguaje-y-sus-limites-las-escrituras-ilegibles-de-mirtha-dermisache/>>
- 36.- Raymond Queneau, *Cent mille milliards de poèmes*, 1961. (unatiradadedatos, Blog)
<<https://unatiradadedatos.wordpress.com/2014/12/11/raymon-queneau-cent-mille-milliards-de-poemes-1961/>>

- 37.- Marcel Broodthaers, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Image, portada, 1969. (Wikiwand, Blog)
<[https://www.wikiwand.com/en/Un Coup de D%C3%A9s Jamais N%27Abolira Le Hasard \(Broodthaers\)](https://www.wikiwand.com/en/Un_Coup_de_D%C3%A9s_Jamais_N%27Abolira_Le_Hasard_(Broodthaers))>
- 38.- Marcel Broodthaers, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Image, interior, 1969. (Artist's book – Marcel Broodthaers)
<http://artistsbooks.info/AB_Broodthaers%20Marcel_Un%20coup%20de%20des%20jamais%20n%27abolira%20le%20hasard.html>
- 39.- Mario Diácono, *JCT 1 Una métrica n'abolira*, portada, 1969. (L'ARENGARIO Studio bibliográfico)
<<http://www.arengario.it/sync/2019/02/diacono-1969-a-metrica-01.jpg>>
- 40.- Mario Diácono, *JCT 1 Una métrica n'abolira*, portada, 1969. (L'ARENGARIO Studio bibliográfico)
<<http://www.arengario.it/sync/2019/02/diacono-1969-a-metrica-06.jpg>>
- 41.- Vincenzo Agnetti, *Libro dimenticato a memoria*, interiores, 1970. (lucarota.com)
<<https://lucarota.files.wordpress.com/2015/09/libro-dimenticato-a-memoria.jpg>>
- 42.- David Stairs, *Boundless*, 1983-1990. (Artists' Books and Multiples)
<<http://artistsbooksandmultiples.blogspot.com/2012/04/david-stairs-boundless.html>>
- 43.- José Luis Castillejo, *La caída del avión en terreno baldío*, 1967. (Fernando Sabido, Blog)
<<https://fernando-sabido-andalucia.blogspot.com/2014/05/1986-jose-luis-castillejo.html>>
- 44.- Juan Hidalgo, *El viaje a Argel*, 1967. (FONDAZIONE BONOTTO Artist's book)
<<https://www.fondazionebonotto.org/it/collection/fluxus/hidalgojuan/2334.html>>
- 45.- Kevin Osborn, *Real Lusch*, 1981. (William Resse Company)
<<https://collections.vam.ac.uk/item/O1284926/real-lush-artists-book-osborn-kevin/>>
- 46.- Kevin Osborn, *Tropos*, 1988. (V&A Search the Collection)
<<https://www.williamreese.com/pages/books/WRCLIT74189/kevin-osborn-author-and-artist/tropos>>
- 47.- Ulises Carrión, *Sistemas*, 1983. (Revista Imágenes UNAM)
<http://www.revistaimagenes.esteticas.unam.mx/ulises_carrion_artista_y_teorico_del_libro>

- 48.- Ettore Spalletti, *Salle de Fêtes*, 1998. (Corraini Edizioni)
<<https://medium.com/@CorrainiEd/the-artists-book-instructions-for-use-dfe855d5ec8>>
- 49.- Waldek Węgrzyn, *Elektrobiblioteka*, Libro híbrido, 2012. (Revista Experimenta)
<<https://www.experimenta.es/noticias/miscelanea/elektrobiblioteka-wegrzyn-libro-electronico-ebook-3804/>>
- 50.- Waldek Węgrzyn, *Elektrobiblioteka*, Libro híbrido, 2012. (Revista Experimenta)
<<https://www.experimenta.es/noticias/miscelanea/elektrobiblioteka-wegrzyn-libro-electronico-ebook-3804/>>
- 51.- François Olislaeger, *Marcel Duchamp un juego entre mí y yo*, 2015. (Noticias 22 Digital)
<<https://noticias.canal22.org.mx/2015/11/17/un-desconocido-marcel-duchamp-manera-de/>>
- 52.- Vicente Rojo, El libro-maleta *Octavio Paz/Marcel Duchamp*, 1968. (Morton's Auction House Subastas)
<<http://auction.mortonsubastas.com/sp/asp/fullcatalogue.asp?salelot=768+++++171+&refno=++347966>>
- 53.- Vicente Rojo, *Artefacto*, 1968. (MUAC UNAM)
<<https://muac.unam.mx/exposicion/vicente-rojo>>
- 54.- Octavio Paz, diseño editorial de Vicente Rojo, *Discos visuales*, 1968. (AD Magazine)
<<https://www.admagazine.com/agenda/vicente-rojo-en-muac-20150804-605-galerias-11219-imagen.html>>
- 55.- (Fig. 53), *Jardín de niños*, 1978. (Durán Arte y Subastas)
<<https://www.duran-subastas.com/subastas-en-sala/subastas-anteriores/565-enero-2019/pacheco-jardin-de-ni-os-vicente-rojo.html>>
- 56.- Robert Massin, *The Bald Soprano by Eugene Ionesco*, 1956. (Blog Artist of the day)
<<https://visualdiplomacyusa.blogspot.com/2019/10/artist-of-day-october-22-semaine.html>>
- 57.- Mirtha Dermisache, *Portada de Diario, n. 1*, 1972. (MOMA)
<<https://post.moma.org/sobre-el-lenguaje-y-sus-limites-las-escrituras-ilegibles-de-mirtha-dermisache/>>

- 58.- On Kawara, *Un millón de años, página 1497*, 1968. (Artforum Internacional)
<<https://www.artforum.com/passages/lawrence-weiner-on-on-kawara-1933-2014-48139>>
- 59.- Felipe Ehrenberg, Ilustración, “Una piedra es una piedra es una piedra es dos”, *El corno emplumado*, 19. (Open Door Archive)
<<https://opendoor.northwestern.edu/archive/exhibits/show/el-corno-emplumado-hemispheric/item/333>>
- 60.- Felipe Ehrenberg, portada, *El corno emplumado*. (Revista Reflexiones marginales)
<<http://reflexionismarginales.com/3.0/las-revistas-como-medio-para-la-construccion-de-identidades-esteticas/>>
- 61.- Cecilia Vicuña, *Sabor a mí*, Portada, Beau Geste Press, 1973. (Memoria chilena Biblioteca Nacional de Chile)
<<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-9677.html>>
- 62.- Felipe Ehrenberg, *El libro como hacerlo y como usarlo usando el mimeógrafo*, 1973. (Archivo Ehrenberg, Red Conceptualismos del Sur)
<<https://redcsur.net/es/2017/05/16/despedimos-a-nuestro-companero-y-amigo-felipe-ehrenberg-1943-2017/>>
- 63.- Marcos Kurtycz, *Un libro diario*, 1984. (Libros de artista, marcoskurtycz.com)
<<http://www.marcoskurtycz.com.mx/libros.htm>>
- 64.- Marcos Kurtycz, *Facenake*, 1994. Fotografía, elaboración propia.
- 65.- Maris Bustamante, Melquiades Herrera, Alfredo Núñez, Rubén Valencia, No-grupo, *Artist's book*, 1982. (Franklin Furnace: Performance & Politics)
<https://franklinfurnace.tome.press/libros_ladrillos_350/>
- 66.- Yani Pecanins, *Un viaje en Zeppelin*, 1988. (Apocrifa ART Magazine)
<<http://www.apocrifa.com.mx/yani-pecanins-viaje-zeppelin/>>
- 67.- Yani Pecanins *Un viaje en Zeppelin*, (La duplicadora, 2018). Col. particular.
- 68.- Carla Rippey, *Espejo del alma*, versión 2019. (Blog personal Carla Rippey)
<<http://carla-rippy.blogspot.com/2019/05/artists-books-once-again-otra-vez.html>>
- 69.- Carla Rippey, *The Creature Walks Among Us*, 2012, vista frontal. (Blog personal Carla Rippey)
<<http://carla-rippy.blogspot.com/2012/05/creature-walks-among-us.html>>

- 70.- Carla Rippey, *The Creature Walks Among Us*, 2012, detalle de interiores. (Blog personal Carla Rippey) <<http://carla-rippy.blogspot.com/2012/05/creature-walks-among-us.html>>
- 71.- Magali Lara *Que hurte en ti lo que me pertenece*, 2013. (Pinterest) <<https://i.pinimg.com/originals/03/ae/ef/03aeef41cdd503d5eac7bf047b824d19.jpg>>
- 72.- Magali Lara & Carmen Boulosa, *Lealtad*, 1980. (AWARE: Archives of Woman Artists Research & Exhibitions) <<https://awarewomenartists.com/magazine/pulsion-darchivage-les-livres-dartiste-collaboratifs-de-magali-lara-et-carmen-boulosa/>>
- 73.- *Poesías*, Ulises Carrión, Taller Ditoria, versión facsimilar, 2007. (Periódico Luces del Siglo) <<https://www.lucesdelsiglo.com.mx/noticias/reeditan-las--poesias-de-ulises-carrion/18128>>
- 74.- *Poesías*, Ulises Carrión, Taller Ditoria, versión facsimilar, 2007. (Blog Taller Ditoria) <<https://tallerditoria.blogspot.com/search?q=ulises+carri%C3%B3n>>
- 75.- Marcelo Balzaretti, *Revelations*, 2007. Abierto, único. (Blog Marcelo Balzaretti) <<http://marcelobalzaretti.blogspot.com/2010/05/marcelo-balzaretti.html>>
- 76.- Guillermo Álvarez Charvel, De “esto no es un libro de artista”, 2012. (Collabcubed) <https://collabcubed.files.wordpress.com/2012/05/guillermo-alvarez-charvel_this-is-not-an-art-book_collabcubed.jpg>
- 77.- Héctor Falcón, De “esto no es un libro de artista”, 2012. (Collabcubed) <https://collabcubed.files.wordpress.com/2012/05/guillermo-alvarez-charvel_this-is-not-an-art-book_collabcubed.jpg>
- 78.- Lorena Velázquez, en colaboración con Vicente Guijosa, 43, 2015. Portada. (Portafolio Lorena Velázquez) <<https://www.lorenavelazquez.com/portfolio/cuarenta-y-tres/>>
- 79.- Lorena Velázquez, en colaboración con Vicente Guijosa, 43, 2015. Interior. (Portafolio Lorena Velázquez) <<https://www.lorenavelazquez.com/portfolio/cuarenta-y-tres/>>
- 80.- Ave Barreda y Lola Horner, *21 000 princesas*, 2015. Portada. (Blog Ave Barreda) <<https://avebarrera.wordpress.com/2018/11/07/21000-princesas/#jp-carousel-280>>
- 81.- Ave Barreda y Lola Horner, *21 000 princesas*, 2015. Interior. (Revista Cuartoscuro) <<https://cuartoscuro.com/revista/concurso-del-libro-de-artista-lia/>>
- 82.- Ave Barreda y Lola Horner, *21 000 princesas*, 2015. Bolsa de guardado. (Blog Ave Barreda) <<https://avebarrera.wordpress.com/2018/11/07/21000-princesas/#jp-carousel-279>>

- 83.- Jorge Méndez Blake, *El castillo*, Instalación, 2006. (Libréate, blog)
<<https://libreatebarbera.blogspot.com/2017/04/el-impacto-de-un-libro.html>>
- 84.- Jorge Méndez Blake, *Otra literatura*, 2016. (Estudio Herrera)
<<https://estudioherrera.mx/projects/otra-literatura/>>
- 85.- (Fig. 81) Antonio Guerra. *LIBRARIO* (El proceso de un libro de artista) 2014. (FB Particular)
<<https://www.facebook.com/SonomaValleyMuseumofArt/photos/on-the-opening-day-of-libros-de-artista-artists-books-from-mexico-and-the-mexica/10156235101534015/>>
- 86.- Elsa Madrigal, *Libro Quetzalcóatl*. 2020. Imagen, cortesía del autor.
- 87.- Elsa Madrigal, *Libro Quetzalcóatl*, 2020. Imagen, cortesía del autor.
- 88.- Juan Carlos Jaurena Joss, *Una flor para Yani. Homenaje*, 2019. Imagen, cortesía del autor.
- 89.- Macotela + Flores, *La nueva normalidad*, 2020. Portada, sobre contenedor. Imagen, Cortesía del autor.
- 90.- Macotela + Flores, *La nueva normalidad*, 2020. Contenido, material gráfico. Imagen, Cortesía del autor.
- 91.- Macotela + Flores, *La nueva normalidad*, 2020. Contenido, gráfica desplegable. Imagen, Cortesía del autor.
- 92.- Ulises Carrión, *Montones de metáforas*, 2019, Malpaís Ediciones, Ciudad de México, Col. particular.
- 93.- Santiago da Silva, Propuesta de libro-camisa derivado de “El arte nuevo de hacer libros”, 2011, Ediciones Hungría, Ciudad de México. (Ediciones Hungría)
<<https://edicioneshungria.com/2017/>>
- 94.- *El arte nuevo de hacer libros* 2020. Libro-fanzine, editor Pablo Amadeo, Cámara oscura, Argentina. Portada. (Issuu Pablo Amadeo)
<https://issuu.com/pabloamadeo/docs/el_arte_nuevo_de_hacer_libros_visado>
- 95.- *El arte nuevo de hacer libros* 2020. Libro-fanzine, editor Pablo Amadeo, Cámara oscura, Argentina. p. 36.
<https://issuu.com/pabloamadeo/docs/el_arte_nuevo_de_hacer_libros_visado>
- 96.- *El arte nuevo de hacer libros* 2020. Libro-fanzine, editor Pablo Amadeo, Cámara oscura, Argentina. p. 45.
<https://issuu.com/pabloamadeo/docs/el_arte_nuevo_de_hacer_libros_visado>

Cuernavaca, Morelos a 29 de septiembre de 2020

Dra. Angélica Tornero Salinas

Coordinadora Académica de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura

PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis

LÍBRIDO: ORIGEN Y DESARROLLO DEL LIBRO DE ARTISTA EN MÉXICO (1968-2020) que presenta el alumno **Víctor Argüelles Ángeles** para obtener el grado de Maestro en estudios de Arte y Literatura. Considero que dicha tesis está terminada, por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Baso mi decisión en lo siguiente: El trabajo es original y explora de manera muy propositiva uno de los campos que se abordan en la Maestría. Después de hacer en el primer capítulo una revisión histórica internacional del libro de artista, el autor realiza en el segundo una discusión conceptual en la que postula una terminología que aplicará al caso mexicano, estudiado con detalle en el tercero. Este último aporta información nueva de distintas fuentes, entre las que destacan entrevistas directas a los artistas y consulta de piezas originales. Una bibliografía comprehensiva y un anexo gráfico ofrecen otra faceta del trabajo en la que se aporta importante información. La tesis está bien estructurada, su aparato académico es correcto, y su escritura clara y convincente.

Sin más por el momento, quedo de usted,

Atentamente
Por una humanidad culta
Una universidad de excelencia

Dr. Ángel Francisco Miquel Rendón

Se anexa firma electrónica.

Av. Universidad 1001 Col. Chamilpa, Cuernavaca Morelos, México, 62209.
Tel. (777) 329 7096, / facartes@uaem.mx



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

ANGEL FRANCISCO MIQUEL RENDON | Fecha:2020-09-29 12:25:37 | Firmante

fGO59tnJ/TzJilZrfJ6WPTQzOWSKfG/8OQJPuvTSS8/mRaz2uaHvRAXbKIQ588EUeAZhkg7DeohaBYOS4czalsIMu0+veoJK9AyUZy8hU1pCZmWx+xNhd/jP/rYsHR6G5n4pknFA8cvq0RJ6gNVI1g5Xld2olaXpn01R+boe1Ivc0Pd4ivTU4mWOAUWLmTLzQxHUzQTyPqsFMGS3vPe/6eCSJwvHY3zg1VrFvJDvWit0UyfeZuuz7QPSJY7ktsUH7YIwtKERTcIPIIQ2zKyFcLUhUwBa2EcHOY7p2jqXJA53wgPRJ3g2kbd8kFHAV5bUysxgzw8hqPal6w6qHwLtEg==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



xB9A7J

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/yvMPzmzA6PI1ZLPuhOkhTJbWW4b50APR>



Cuernavaca, Morelos a 29 de octubre de 2020.

Dra. Angélica Tornero Salinas

Coordinadora de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura

PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis **LÍBRIDO: ORIGEN Y DESARROLLO DEL LIBRO DE ARTISTA EN MÉXICO (1968-2020)** que presenta el alumno Víctor Argüelles Ángeles para obtener el grado de Maestro en Estudios de Arte y Literatura. Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Baso mi decisión en lo siguiente:

El trabajo de Víctor Argüelles Ángeles presenta un panorama muy completo del origen del libro de artista en México así como sus principales creadores dentro de la escena del arte en nuestro país. Si bien desde sus indios esta práctica estuvo influenciada por la elaboración de este tipo de obras en el extranjero los libros de artistas en México se pueden distinguir por sus características formales y por sus contenidos que reflejan problemáticas e intereses muy particulares.

La tesis permite además revisar los principales artistas que definieron la pluralidad de estilos y formatos de estas obras desde su aparición. La gama de estilos e intereses del libro de artistas ha sido muy variada y van de aquellas obras relacionadas a otras obras, como pudo ser los textos que acompañan al *Gran vidrio* de Duchamp, a los múltiples usos y formas que el concepto de libro ha ocupado la atención de artistas visuales y escritores.

Cabe destacar el análisis particular sobre la manera como han sido clasificados los diferentes estilos y formatos. La clasificación de las obras en cuanto a su contenido y las formas



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

F FACULTAD
D E A-R-T-E-S

meal
maestría
estudios de arte y literatura

FACULTAD DE ARTES
Posgrado

particulares ha provocado una cierta confusión en la terminología y en la definición de esta práctica artística. El trabajo describe cuáles han sido las diferentes formas de clasificación a partir de criterios formas, conceptuales y diseño.

El libro de artista se define por su ambigüedad y su pluralidad por lo que su estudio debe tener un carácter interdisciplinario, tal como el presente trabajo propone. Este criterio le permite al autor de este trabajo de investigación un análisis a partir de esta perspectiva en la que lo visual y lo escrito establecen un tipo de obra que caracteriza la naturaleza híbrida del arte de nuestro tiempo.

Por las razones expuestas, doy mi **voto aprobatorio**.

Sin más por el momento, quedo de usted.

Atentamente
Por una humanidad culta
Una universidad de excelencia

Dr. Fernando Delmar Romero
Profesor-investigador
Facultad de Artes UAEM



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

FERNANDO DELMAR ROMERO | Fecha:2020-11-22 17:58:11 | Firmante

aVoRB8hUmYpUJfSGn2P7J4ifmNsQoC/ImpXM9WpZfrs4IZYshyVBmtS/PAjFnRNwV88/wp0/kxzZuELWfYUSAW3L0GpPhyrensoYDVh1/42w2UnI33dEGqqjYqp22gnHI/1OKWQ
Op3Ya+kQsG8yoVI9Mf42RfnGkx/hzt5cC8jVslk02HMpsPynG9HDgeZJluYgpupjPEg/rRXYwWeSIK4FSLBRdAdvXviiO/TUJtSSXXa+L+ul4GF+e8fTTUS209TeiEtTuNJS1CXzHfz
Eb+/goBX/9hgfUCemoCQTRjsTVdz/E70jh1IM0czOU1IQ17vgGMYpgxZEZ9LgDFCKzQ==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



zY9E4q

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/N7obj23aPwKl4wUNvUUmqxWJfBJA9vBv>



Cuernavaca, Morelos a 15 de octubre de 2020

Dra. Angélica Tornero Salinas

Coordinadora Académica de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura

PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis **LÍBRIDO: ORIGEN Y DESARROLLO DEL LIBRO DE ARTISTA EN MÉXICO (1968- 2020)**, que para obtener el grado de Maestro en Estudios de Arte y Literatura presenta el alumno **Víctor Argüelles Ángeles** con número de matrícula **10021967**.

Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Baso mi decisión en lo siguiente:

En mi opinión, se trata de una consistente exploración en torno a la historia del libro de artista occidental, siendo particularmente interesante el apartado sobre la producción nacional. Asimismo considero que esta tesis contiene un buen trabajo de interpretación alrededor de la organización y tipología de este objeto artístico, siendo el concepto de hibridación el eje de la investigación.

Con fundamento en los criterios de Clive Phillpot y Johanna Druncker, Víctor hace una aproximación bien articulada sobre la manera en la que el libro de artista construye su sentido a partir de la unicidad y la originalidad, puntos de reflexión interesantes para la correcta comprensión del papel de la gráfica y el dibujo en estos objetos.

La tesis, muy bien escrita, está dividida en tres capítulos en los que se abordan diferentes aspectos que se interrelacionan y complementan. Me parece, en fin, que al abordar zonas de las relaciones entre la literatura y el arte contemporáneo, el texto se inscribe adecuadamente en una de las líneas de investigación de la maestría.

Por las razones expuestas, doy mi **voto aprobatorio**.

Sin más por el momento, quedo de usted.

Atentamente
Por una humanidad culta
Una universidad de excelencia



Dra. Isadora Escobedo Contreras

Cuernavaca, Morelos a 30 de Octubre de 2020.

Dra. Angélica Tornero Salinas

Coordinadora Académica de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura

PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis **LÍBRIDO: ORIGEN Y DESARROLLO DEL LIBRO DE ARTISTA EN MÉXICO (1968-2020)** que presenta el alumno **Víctor Argüelles Ángeles** para obtener el grado de Maestro en estudios de Arte y Literatura. Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Baso mi decisión en lo siguiente:

1. El proyecto de investigación analiza a profundidad los componentes históricos y estéticos de la producción visual del Libro de Artista.
2. Esta investigación ubica y analiza de manera completa el desarrollo del Libro de Artista en México, así como la confluencia de diversos agentes que hicieron posible su existencia, en tanto a la integración de los lenguajes visuales y literarios.
3. Esta tesis cumple con los parámetros de un escrito de maestría, cumple con una argumentación académica con notas de referencia y una amplia bibliografía.

Por las razones expuestas, doy mi **voto aprobatorio**.

Sin más por el momento, quedo de usted.

Atentamente
Por una humanidad culta
Una universidad de excelencia

Mtra. María Eugenia Núñez Delgado

Se anexa firma electrónica.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

MARIA EUGENIA NUÑEZ DELGADO | Fecha:2020-11-01 20:03:37 | Firmante

QD5RWN8Xij1nZ/+OqPxVS4SQHTJ6J2o2kH988wn2qIPhvzkPOCOMx9rfGwOWnTSLx97YePHRkfEy4CWeT/akdv6Cix4Op++M2mxFTv0/9Y3LmJ67CZbO2GflMyIX4OV1Rivm
nZH3MRitES0U5zuQrR/jj/eFc1v95M51UcK8Dkkt9qjZW+uj05BbzhEd9sZwCkzENkaE5xum0ITUFHln6F1kHJsKIFqwG1Ho7kf71ZsL3vnp938VPJjX9vyQF51zduY/5SCCeF4Mrl403
m56LCMYwsrFQql/soH98eZ5831OEmtLLZkk4efteme0N7Dyso+olQoCQvDgk0cCtVtWqQ==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



gDVQGE

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/hFWyt4u4VhbA0RpdIHJWY4GMsj5TQM9u>



Cuernavaca, Morelos a 20 de Noviembre de 2020.

Dra. Angélica Tornero Salinas

Coordinadora Académica de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura

PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis **LÍBRIDO: ORIGEN Y DESARROLLO DEL LIBRO DE ARTISTA EN MÉXICO (1968-2020)** que presenta el alumno **Víctor Argüelles Ángeles**

Para obtener el grado de Maestro en estudios de Arte y Literatura. Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Baso mi decisión en lo siguiente: El trabajo de Víctor denota una excelente investigación, manejo del tema; y sin duda aporta al desarrollo académico con nuevas líneas y perspectivas.

Por las razones expuestas, doy mi **voto aprobatorio**.

Sin más por el momento, quedo de usted.

Atentamente
Por una humanidad culta
Una universidad de excelencia



Mtro. José Antonio Outón de la Garza

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

JOSE ANTONIO OUTON DE LA GARZA | Fecha:2020-11-26 16:00:12 | Firmante

Hjf5cEIDY3VwVHPTGqGk2fYB+r6VKkti+NaRiVykX3XJyet+jkFcngsB4alyDBNMllrv/bW31DBK7I86AVdDK7clauHgOUL+uAIAQjq17n5N6YWioVglxMpb8Oxpcv5EYNbmpZalASt4JKlHzLszYVPagygmQS9+bG7g4NwPLqWBWkyo12m4DjdVP0aKAX7z0JMHvmUYOFLUY9WtZRwMr8hA9cmL8OqUFlucDjMYguSLV8sx5TA5ZjGctYhdGN23RO2VYXivpVRzkrbpmtkka+0tZaKaPD6P0WFb/WuK712eUoxap6pbAtyhW0JcGyzMQFZamKp+bDpwa/w7hT+lw==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[yVia5o](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/EOtC0mJmhM627I5Avtpwapz3EtfRJ9s7>