

7
2ej



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

**LOS CAPRICHOS DE LA LOCURA
AGUAFUERTES PRESENTADOS EN FORMA DE
LIBRO DE ARTISTA**



DIRECCION
ESCUELA NACIONAL DE
ARTES PLASTICAS
AV. CONSTITUCION No. 600
MEXICO 20, D. F.

T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO EN ARTES VISUALES**

PRESENTA :

RAUL MENDEZ CERQUEDA

MEXICO, D. F.

1991

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

INDICE

CAPITULO I

ANTECEDENTES:

1. Origen del grabado en México
2. José Guadalupe Posada, precursor
3. Taller de la Gráfica Popular
4. Los sesentas
5. Un antecedente: Dada
6. Nuevas Posibilidades: el libro de artista

CAPITULO II

TECNICAS DE GRABADO EN HUECO

1. Buril
2. Punta seca
3. Mezzotinta
4. Aguafuerte
5. Aguatinta
6. Barniz blando
7. Aguafuerte al azúcar

CAPITULO III

EL TEMA DE LA OBRA: "LOS CAPRICHOS DE LA LOCURA"

1. Algo sobre locura
2. Desarrollo de la obra:
 - 2.1 "LA ESPERA"
 - 2.2 "ADAN Y EVA"
 - 2.3 "EL SECRETO DE LA SOLEDAD"
 - 2.4 "EL GRITO"
 - 2.5 "LA BALADA DEL PINTOR DE GIRASOLES"
 - 2.6 "LOS ANTI-HEROES"
 - 2.7 "UN MODERNO QUIJOTE"
 - 2.8 "LA JAULA DE LAS LOCAS"
 - 2.9 "EL BLUES DE LA GRANJA"

CONCLUSIONES.

BIBLIOGRAFIA

Capítulo 1

ORIGEN DEL GRABADO EN MEXICO

En la época de la dominación española, el grabado está estrechamente ligado a los asuntos religiosos y, aparecerá como hoja gráfica suelta, ilustrando imágenes de santos, vírgenes, o bien, ilustrando libros con imágenes de escudos religiosos, vidas de santos, o simplemente como meras ornamentaciones, labor que será de mucha importancia para los frailes en su tarea evangelizadora.

Los naipes han sido las primeras xilografías grabadas en México, ya que siendo los conquistadores tan apasionados del juego, proliferó de inmediato la confección de esas barajas, llegándose a prohibir su uso.

Al respecto, Francisco Díaz de León (De Juan Ortiz a J. G. Posada), da la fecha siguiente del decreto prohibitivo: 12 de febrero de 1538, y el estudioso alemán Paul Westheim (El Grabado en Madera, pág. 234), menciona que el virrey D. Luis de Velasco expidió dicho decreto el 30 de noviembre de 1555.

Uno de los grabados más interesantes del siglo XVI, es el de la Virgen del Rosario de Juan Ortiz, quien trabajaba en la imprenta de Pedro Ocharte. Compareció ante la inquisición pues el mencionado grabado contenía una copla considerada herética por lo que fué desterrado del país.

Podemos decir que el grabado en madera en época colonial, era practicado por artesanos los cuales generalmente eran indígenas que se limitaban a copiar, en su mayoría, los patrones establecidos por la voluntad hispana.

Esto trajo como consecuencia cierto desdén y su actividad no sería considerada artística, de ahí que se conozca poco de la producción de estampas de ese período mexicano, y sean también pocos los nombres que han llegado hasta nuestros días.

Al finalizar el siglo XVIII puede decirse que el grabado en madera tiene modestos representantes en Juan Ortiz, Andrés Antonio, el Maestro del Ovalo y multitud de grabadores anónimos carentes de valor plástico.

GRABADO DE METAL

Aunque parece ser que el grabado en metal ya se practicaba en México a fines del siglo XVI, su florecimiento se inició con Samuel Stradamus, originario de Amberes, grabó retratos, portadas y escudos de armas. En 1622 grabó la imagen de la Virgen de Guadalupe, considerada la más antigua que se conoce.

Otros grabadores del siglo XVII, fueron Antonio Isarti y Antonio de Castro, quienes realizaron portadas de libros, estampas religiosas, mapas y escudos de armas.

Por real decreto del 15 de marzo de 1778, Jerónimo Antonio Gil quedó encargado de establecer y dirigir una escuela de Grabado en México. Para esto trajo de España libros sobre el tema, estampas y medallas a los que agregó gran cantidad de dibujos. Esta escuela fué inaugurada en 1781, en la Casa de Moneda, y puede considerarse la precursora de la Real Academia de Nobles Artes de San Carlos de la Nueva España, de la que sería fundador y director vitalicio.

Jerónimo Antonio Gil, considerado dentro del neoclásico, fué un excelente grabador de medallas que su obra en buril casi no se menciona.

La sigue en importancia José Joaquín Fabregat, quien fué nombrado director de grabado de la Real Academia de San Carlos de la Nueva España, en noviembre de 1787. Además grabó estampas religiosas, medallas y escudos de armas.

Tomás de Suria, originario de Madrid, en 1761 llegó a México como discípulo de Jerónimo Antonio Gil. Grabó estampas religiosas, retratos y escudos de armas; grabó tanto en lámina (talla dulce) como hueco (medallas).

Durante el siglo XVIII, aumentó el número de grabadores en metal. Aparte de los anónimos podemos mencionar a: José Simón de Larrea, José María Montes de Oca, Antonio Onofre Moreno, José de Nava y otros.

Al comenzar la guerra de Independencia, decayó la práctica del grabado en metal. Se hicieron más frecuentes los grabados en madera, pero sin llegar a ser relevantes.

En el año de 1853 es contratado el grabador Inglés Gorge Periam, para impartir la enseñanza del grabado en metal y madera. Sin embargo, el grabado practicado en la Academia se remitió al tratamiento de asuntos costumbristas, por lo que no llegaron a trascender con el tiempo.

Además del poco interés que tenían los editores por el grabado mexicano, ya que seguían prefiriendo el de ultramar, otro elemento que contribuyó a su poca práctica, fué la llegada de la litografía; procedimiento que ofreció amplias posibilidades plásticas y comerciales al contrario de la xilografía. Pero si de la Academia, cuya vida entonces era difícil, no tenemos obra de importancia, la imaginería popular continúa su actividad. El grabado popular sigue ilustrando espectáculos como peleas de gallos corridas de toros, y el circo.

En la época de la Reforma surgen varios artistas que utilizan el grabado como medio eficaz para difundir sus opiniones sociales y políticas, los que sobresalen son: los litógrafos Constantino Escalante y Santiago Hernández, el grabador Picheta y Manuel Manilla.

Originario de Yucatán, el grabador Vicente Gahona, aparece bajo el seudónimo de Picheta el en periódico político llamado "Don Bulle Bulle", elaborando caricaturas bajo la óptica de la oposición liberal a la cual pertenecía.

Llego a crear un gran número de grabados para ese periódico, de los cuales, dice Paul Westheim, se conservan aún en Mérida algunas maderas.

Siendo uno de nuestro grandes grabadores del siglo anterior, permanecía ignorado hasta que el grabador y estudioso Francisco Díaz de León lo rescató del olvido.

Rasgo netamente nacional y popular son las "calaveras", hojas volantes que salen a la luz el Día de Muertos, narrando hechos truculentos, sátiras en verso acerca de los funcionarios públicos, o cualquier otro acontecimiento de actualidad. Aunque a ciencia cierta no se sabe quién publicó las primeras calaveras, ya que en ocasiones son atribuidas a Santiago Hernández, o bien a Manuel Manilla, lo cierto es que alcanzarán su cima con Posada.

Manuel Manilla es otro de los grabadores que sobrasalen en esta segunda mitad del siglo XIX, ilustra coplas, acontecimientos, imágenes religiosas, juegos infantiles, corridas de toros y calaveras. Los trabajos de Manilla son peculiares ya que utiliza el velo para tallas múltiples con el cual obtiene ricas gamas grises. Su obra es con frecuencia confundida con la de Posada, con quien trabaja al servicio del editor Venegas Arroyo durante los últimos cuatro años de su constante actividad, para retirarse en 1892 y, finalmente muere en el año de 1895.

POSADA PRECURSOR

José Guadalupe Posada es originario de la ciudad de Aguascalientes, nace el 2 de febrero de 1852.

Se dice que estudió dibujo en una academia municipal, siendo su maestro en grabado el tipógrafo y grabador José Trinidad Pedroza. En el año de 1871 aparecen sus primeras litografías en el periódico político llamado "El Jicote", de orientación progresista. Ambos tendrán que abandonar la ciudad y se dirigen a León Guanajuato, donde Posada sigue elaborando viñetas litográficas para cigarrillos y fósforos, tarjetas de felicitación, o bien ilustraciones para libros o periódicos locales.

Sus primeros trabajos que aparecen en la ciudad de México los publica el periódico "La Juventud Literaria", el 28 de octubre de 1888, ingresa a la editorial de Venegas Arroyo, la cual era la más grande que difundía asuntos populares. Publicaba oraciones, corridos, libros de vidas religiosas, descripción de casos raros o espeluznantes.

Grabador infatigable, durante 25 años trabaja para Venegas Arroyo, dejando más de quince mil grabados (Westheim señala que dejó -veinte mil), se convirtió en el cronista del acontecer cotidiano, pues trata de todos los asuntos que interesan al pueblo. Muy pronto ante la enorme demanda, tiene que producir sus grabados más rápidamente, recurre entonces a un método muy personal. Con tinta especial que es inmune a la acción del ácido, dibuja directamente sobre la plancha de zinc, les da un baño de ácido y ya tiene el grabado.

Este tipo de grabado llamado zincografía, lo realiza abundantemente, utilizando para ello metal tipográfico, que es una aleación de plomo y zinc, que resultaba blando para el tallado y al mismo tiempo duro para la impresión de grandes tirajes.

Posada parte de la imaginaria popular. Som sus antecedentes, y además la continúa, ya que su enorme producción, siempre fué dirigida a la gente sencilla del pueblo y, como tal, su arte es directo, conciso. Atrapa lo esencial de los acontecimientos, y lo devuelve en grabados ricos en contrastes de blancos y negros y ricos también en dinamismo.

Posada lleva las calaveras a la categoría de obras maestras, se burla de la muerte de manera jocosa y, es en las calaveras donde se "siente" una gran alegría por la vida. Como en el Jarabe de Ultratumba, donde una pareja de calacas baila un Son tocado felizmente por un arpero, mientras unos parroquianos -calacas todos- beben pulque, y a un lado una señora calavera calienta 'gorditas' en el comal. Alegría sin fin.

Posada muere en el año de 1913, y muere con él toda una enorme tradición de imaginaria popular, que recurrió al grabado para plasmar sus sentimientos e ideas.

Colaboró incansablemente en los periódicos de oposición 'El Argos', 'La Patria', 'El Ahuizote', 'El Hijo del Ahuizote', 'Fray Gerundio' y 'El Fandango', todos de oposición a Díaz.

Después de su muerte, Posada caería en el olvido, no es sino hasta el año de 1930, en el que la escritora norteamericana Frances Toor y Diego Rivera lo rescatan, publicando una monografía con 406 grabados del artista.

EL TALLER DE LA GRAFICA POPULAR

El resurgimiento del grabado puede situarse en 1922, ligado a las escuelas al aire libre y al nombre de Jean Charlot.

La llegada de José Vasconcelos a la rectoría de la Universidad en 1920 llevó a Ramos Martínez a ocupar la dirección de la Academia de Bellas Artes, y con ello se impulsó a las Escuelas de Pintura al Aire Libre. En estas escuelas pronto se trabajaría el grabado en madera con maestros entusiastas como Fernández Ledezma o Díaz de León por citar sólo dos nombres.

Otro hecho de importancia es la llegada de Jean Charlot a México, a principios de los años veinte, quien traía consigo una carpeta de estampas con las que despertaría el interés de varios artistas como Orozco, Rivera, Siqueiros, Tamayo, Alfaro Zalce, y otros. De su práctica generalizada en los años treinta surgirán más tarde el Taller de la Gráfica Popular y la Escuela de Artes del Libro, ambas instituciones llegaron a ser muy importantes en la enseñanza del grabado.

Bastante significativo resulta el manifiesto de 1923, lanzado por el Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores de México, en el cual decían: "Nuestro objetivo estético fundamental radica en socializar las manifestaciones artísticas, tendiendo hacia la desaparición absoluta del individualismo burgés. Repudiamos la pintura llamada de caballete ..., y exaltamos las manifestaciones del arte monumental, por ser de utilidad pública...". Firmaban Siqueiros, Rivera, Javier Guerrero, Fermín Revueltas, Orozco, Ramón Alva, Germán Cueto y Carlos Mérida.

Esta sería la tónica que alentaría en los próximos años tanto a la pintura mural como al nuevo grabado.

A iniciativa de Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins y Luis Arenal, se funda en 1937 el Taller de la Gráfica popular, quien de facto se constituye en un centro de producción y difusión de un arte popular. Caracterizado como progresista y democrático, desarrolla amplia actividad en contra del fascismo.

Con los años se convertiría en el centro más prestigiado en su género, las técnicas utilizadas con mayor frecuencia son grabado en madera y el linóleo, aunque también se prantique el aguafuerte y la litografía.

Intensa actividad despliega el Taller en la época de Cárdenas, cuyo gobierno encargaría a Leopoldo de Méndez en 1939 una carpeta de siete litografías denominada "El Nombre de Cristo", que es un documento sobre los asesinatos de maestros rurales a manos de los cristeros. O también la carpeta de 12 litografías realizadas en colaboración con Luis Arenas, Raúl Anguiano y Xavier Guerrero, que Leopoldo Méndez había hecho bajo el título de "La España de Franco".

Además de su lucha antifascista el Taller produce imágenes que apoyan las causas de los trabajadores, de los campesinos, exaltan la expropiación petrolera, la alfabetización que llevan a cabo los maestros en el campo, exaltan el sentimiento antiimperialista. No hay actividad que pase desapercibida, los artistas con una visión social, registran los acontecimientos que les ha tocado vivir, de una manera clara, directa preocupados porque su obra gráfica sea entendida por la gente sencilla del pueblo.

En 1947 es creada la sociedad mexicana de Grabadores, sus fundadores fueron Carlos Alvarado Lang, Abelardo Avila, Erasto Cortés Juárez, Feliciano Peña, Mariano Paredes, Fernando Castro Pacheco, Angel Zamarripa, Amador Lugo e Isidoro Ocampo. Representaba a la vez un deseo de renovación y un deseo de apartarse del tratamiento de temas políticos.

Se puede decir que los primeros diez años de actividad del Taller son fecundos, actividad que declinaría al utilizar un lenguaje formal bastante reiterativo, un lenguaje donde lo fundamental seguía siendo el contenido.

La sociedad mexicana se iba transformando, el Estado ya consolidado y cada vez más apartado del pueblo, impulsaría el llamado despegue económico. Los años cincuentas son decisivos también para el arte mexicano, pues la influencia del arte abstracto hace surgir una polémica en contra de la llamada escuela mexicana, acusada de supeditar la forma a los contenidos. Todo ello, y otros hechos harían que el TGP, aunque sigue funcionando en la actualidad, pasará a ser un taller que ya no tiene la importancia que en otros tiempos alcanzó.

LOS SESENTAS

La lucha entre lo viejo y lo nuevo se incrementó en México en los 50's, cuestionando la validez de la Escuela Mexicana. Un acto de rebelión lo constituyó las exposiciones de la galería Prisse, convertida en bastión de la inconformidad a la pintura oficial.

La formaban: Cuevas, Héctor Xavier, Vlady, Gironella y José Bartoli. Los unía únicamente el deseo de cambio. Sin afinidades formales el grupo fué un promotor del arte internacionalista, llegando a reunirse en la Galería Antonio Souza en el año de 1961, bajo los auspicios del grupo neo-dadaísta (aunque negaban serlo), "Los Hartos", encabezados por el pintor, escultor y arquitecto alemán Mathías Goeritz.

La bial de 1960 representó un cambio de dirección, ya que si la anterior predominó la escuela mexicana, en ésta el cambio era simbolizado por el reconocimiento a Tamayo, quien durante varios años había sido tratado con desdén; ahora predominaba la abstracción.

A principios de 1959, la crítica de arte Margarita Nelken apunta la aparición de un expresionismo a la mexicana (en el trabajo de Cuevas e Icaza). Para ella es como una reacción de la excesiva deshumanización de la pintura. Cinco años después ella documentó sobre 38 artistas que se habían desarrollado en la vena del expresionismo figurativo, pariendo del grabador Posada, los tres grandes, de Goya y del expresionismo alemán. En esta vanguardia incluían a Antonio Rodríguez Luna, Cuevas, Icaza, Rafael Coronel, Corzas y Hernández Delgadillo, todos habían exhibido con los Interioristas o también llamados Nueva Presencia. Esto precisamente en el momento en que la abstracción no objetiva parecía dominar el panorama de la pintura, surge una nueva figuración que difiere del realismo social en su subjetividad existencial, empleando un lenguaje que viene de Orozco, del expresionismo europeo y del expresionismo alemán.

La publicación de una revista-cartel, en agosto de 1961, titulada "NUEVA PRESENCIA" 1, marca el inicio del grupo de los Interioristas, tomando el nombre del libro "THE INSIDERS" de Selden Rodman, recogería su filosofía y su estética.

Para Selden Rodman, a lo largo de la historia ha habido dos polos opuestos de artistas: los no-Insiders, preocupados por la abstracción y los problemas formales, y los inconformes que desafían a su tiempo: los Insiders. Para él, Orozco es el maestro y más grande de los Insiders, pues redescubre al hombre en su vasta obra pictórica.

Por definición, un Interiorista es el artista que se preocupa por la condición humana. Se vale de una distorsión de la figura humana para acentuar un sentimiento de crisis interna. A diferencia del realismo social, no pretende cambiar las condiciones de vida de las clases desposeídas, puesto que las considera víctimas de la "soledad espiritual y la indiferencia universal".

Los miembros del grupo los Interioristas fueron: Francisco Icaza, Arnold Belkin, Leonel Góngora, Francisco Corzas, José Muñoz, Artemio Sepúlveda y Emilio Ortíz. Identificándose y participando con ellos además: Rafael Coronel, Gastón González, Francisco Moreno Capdevila, Benito Messeguer, Nacho López, Antonio Rodríguez Luna, Hernández Delgado y Héctor Javier. El grupo se desintegró en el año de 1963.

NUEVOS GRABADORES

El resurgimiento del grabado nace de una necesidad por renovarlo, los jóvenes grabadores quieren restituirle sus valores plásticos; terminar con el grabado al servicio de consignas y mensajes políticos. En 1967 se funda el grupo "Nuevos Grabadores", lo forman Francisco Moreno Capdevila, Jesús Martínez, Carlos Olachea, García Estrada, Ignacio Manrique, Susana Campos y otros más.

UN ANTECEDENTE: DADA

Dadá fué fundado en Zurich en 1916, por Hugo Ball, Huelsenbeck, Hans Arp, Tristán Tzara y Hans Richter. El cabaret "Voltaire" sería su centro de reunión donde todas las noches leían poemas, manifiestos, actuaban y escuchaban música.

El dadaísmo se mantuvo en la negación total, rechazó el concepto del arte tradicional, las costumbres, la moral burguesa, la lógica, los principios eternos. En cambio está a favor de la libertad del individuo, de la irracionalidad y la anarquía, en contra del orden y la perfección. Más que una tendencia artístico-literaria es una manera de vivir; el escándalo y la provocación son sus armas; pues más que la obra importa el gesto y éste se encuentran todos los actos de la vida.

Claros ejemplos los constituyen Marcel Duchamp y Francis Picabia. Duchamp coloca en 1913 una rueda de bicicleta sobre un banco y la exhibe como escultura. En 1919 pinta bigotes y barba a la Monna Lisa, exhibe botellas con aire de París, también exhibe un urinario en Nueva York, firmándolo como obra suya. En 1915 llama ready-made a los objetos ya hechos que utiliza conceptualmente.

Picabia es la liga con dadá en Nueva York. Personaje temperamental y adinerado se comporta con entera libertad en el arte y en la vida. Se dedica a publicar artículos, edita la revista 391 en Barcelona y entabla correspondencia con Tzara y Breton.

Desde la primera noche que se abre el cabaret "Voltaire", Tristán Tzara lee sus manifiestos, algunos de ellos en forma de poemas. Su tono será decididamente nihilista y cínico; identificando la vida con el absurdo y la irracionalidad; ésta será la línea que seguirá como propagandista del movimiento dadá.

DADA EN ALEMANIA

Lo integraron: Hausmann, Huelsenbeck, Hertzfilde, George Grosz, Beader y otros. Consistió al igual que en Zurich, en combatir por medio de la irracionalidad, el cinismo y el sarcasmo las brutalidades de la guerra.

Para estudiosos del arte como Ida Rodríguez Prampolini, el dadá en Berlín no tomó una postura política ni combativa ante los problemas candentes de la guerra. Sin embargo, Mario de Micheli en su libro "Las Vanguardias Artísticas del Siglo XX", señala que los dadaístas alemanes se unieron a la Liga Espartaco y algunos de ellos participaron en las luchas callejeras de Berlín y Colonia. El pintor Baargeld fundaría el Partido Comunista de Renania.

Las aportaciones del dadaísmo alemán no se limitaron al arte abstracto: Hausmann descubre el fotomontaje, Kurt Switters recurre al collage y al ensamblado donde intervienen toda clase de materiales a los que llaman MERTZ, estableciendo una libertad formal en contra de cualquier atadura. El espectáculo del absurdo daría como consecuencia el happening en los años sesentas.

El mérito del movimiento dadaísta consiste en la búsqueda de formas de expresión nuevas y no convencionales. Dadá se extinguió para 1920, pero abrió el camino al arte contemporáneo.

NUEVAS POSIBILIDADES: EL LIBRO DE ARTISTA

EL LIBRO DE ARTISTA SE HACE PUBLICO

Por Lucy R. Lippard

El libro de artista es un producto de 1960, que ya está teniendo su segundo aire potencial permanente. Ni un libro de arte (reproducciones recogidas de trabajos separados de arte), ni un libro en arte (exégesis críticos y/o escritos del artista). El libro de artista es un trabajo de arte en sí, concebido especialmente en forma de libro, y seguido publicado por el artista mismo. Puede ser visual, verbal ó visual/verbal. Con pocas excepciones, es todo de una sola pieza, consiste en un trabajo seriado, o series de ideas y/o imágenes estrechamente relacionadas -una exposición portátil. Pero a diferencia de una exposición, el libro de artista no refleja opiniones exteriores y de este modo permite a los artistas burlar el sistema comercial de galerías tan bien como para evitar la tergiversación de los críticos y de otra gente del medio. Usualmente barato en precio, modesto en formato, y ambicioso en alcance; el libro de artista es también un vehículo frágil de un pesado cargamento de esperanzas e ideales: es considerado por muchos la salida más fácil del mundo del arte y hacia el corazón de una audiencia mayor.

Mc Luhan sin embargo, el libro permanece más barato, el más accesible recurso para llevar ideas -incluso visuales-. La adaptación artística del formato del libro para trabajos de arte constituye una crítica a la crítica y también al arte como gran negocio. Su historia sin embargo, yace en el reino de la literatura y las ediciones de lujo.

Los ancestros de los libros de los artistas, como nosotros sabemos fueron producto de amistades entre pintores vanguardistas y poetas en Europa, y después en Nueva York. No fué hasta principios de 1960, que algunos artistas empezaron a ignorar las fuentes literarias, olvidaron los aspectos colaborativos e hicieron sus propios libros, no ilustraciones, ni catálogos, ni portafolios de impresiones, sino libros visual y conceptualmente enteros, con pintura y escultura. Entre ellos había algunos de los artistas de flujo -George Brecht en particular, que produjo pequeñas y curiosas publicaciones, con raíces en juegos o el collage surrealista.

Los nuevos libros de artistas, sin embargo han desechado la lírica del surrealismo y la herencia romántica y han sido sin excepción antiliterarios, y seguido casi des-arte. "Twentysix Gasoline Stations" de Ed. Ruscha (1962), seguido de "Various Small Fires" (1964), "Some Los Angeles Apartments" (1965), "Every Building on Sunsetstream" (1966), "Colored people" etcétera, iniciaron el suave avance que dominó toda la concepción de los libros de artistas por años. Los libros de Ruscha fueron un gran comienzo para ese arte conceptual, todavía sin nombre, este movimiento así llamado (realmente una medicina o tercera corriente) hizo una vital contribución al valorar el libro como un medio legítimo del arte visual.

Por 1966, si ud. se daba cuenta, se podía notar que el libro era algo que venía. Los artículos de la revista híbrida de Dan Graham y Robert Smithson ni crítica, ni arte- eran las señales. "Working Drawings" de Mel Bochner expuestos en la Escuela de Artes Visuales demostraron que "no eran necesariamente" arte y fueron copiados en libros de notas, ésto también fué una invitación al libro.

El punto (que tenía que ver con una definición más amplia de artes, entre otras cosas) continuó en 1967 con un show del Museo de Artes Normales" llamado "Fifteen People Present their Favorite Book" (quince personas presentan sus libros favoritos), ese mismo año, Brian O'Doherty, como editor de un ejemplar de "Aspen Magazine" incluyó trabajos de arte de soi, Le Witt, Tony Smith, Graham Bochner; uno de los editores de "O-9 Press" Vito Acconci publicó trabajos individuales en forma de folletos, por él mismo, Rosemary Mayer, Adrian Piper, y otros; Le Witt publicó el primero de sus muchos libros; en Inglaterra apareció la primera publicación de arte y lenguaje, promulgando un extremoso e incommunicativo uso de los textos como arte.

Por 1968, cuando el distribuidor Seth Siegelaud empezó a publicar a sus artistas en vez de exhibirlos, el mundo del arte se interesó. Lawrence Weiner y Douglas Huebler montaron "No Space; Shows"; Hanne Darboven y compañía "N. E. Thing" publicaron sus primeros libros independientes: "The Xerox Book" presentó un serial de trabajos xerox por Andre, Barry, Huebler, Kosoth, Le Witt, Morris y Weiner; "Sumner 1969" de Siegelaud se exhibió en fragmentos por todo el mundo, sólo existe entero en el catálogo.

Desde entonces, cientos de libros de artista han aparecido. Aunque nunca se han reseñado, ni siquiera en revistas de arte, ni como libros, ni como exhibición. Mientras tanto los libros de los artistas han sido dispersos (usualmente como regalos) entre amigos y colegas, después dejados a que se pudran en una bodega, estudio y almacén de galería.

Son publicados por el mismo artista, por pequeñas imprentas subterráneas o por algunas galerías -después más seguido en Europa que en América-. Los distribuidores de arte están más interesados en vender "arte real" del cual pueden obtener más ganancias y tienden a ver los libros de artistas como objetos desajaladores de compradores potenciales. Hasta las librerías de arte sacan poca ganancia, por lo que los han descuidado en favor de tomos más elaborados. Los artistas no afiliados a una galería no tiene manera de distribuir sus libros abiertamente y raramente recobran los costos de imprenta, los cuales aunque justamente bajos, muchos no podrían ni pagarlos.

Es difícil encontrar fondos de organizaciones, porque departamentos de artes visuales de varios consulados no dan dinero para publicaciones. Los subsidios existen para las artes convencionales (atro, poesía, video, ficción). Pero el libro de artista -una mutación ceñida a la superficie verbal del mundo de las artes visuales- tiende a permanecer en paría económica en su

propio dominio. (Es difícil diferenciar un libro de artista consistente en puro texto de uno de poesía, o uno consistente de series "anti-fotográficas" cuya importancia es en secuencia, no en composición individual, de un libro de fotografía convencional.

Con suerte y mucho trabajo los problemas de distribución podrán ser resueltos por "Printed Matter", una colectividad neoyorquina de artistas y artesanos, que se organizaron para publicar algunos libros, distribuirlos y operar una librería para todos los libros de artistas. Esta labor fue tomada por Martha Wilson, una artista cuya organización no lucrativa Franklin FurUace distribuyó brevemente los libros, pero ahora se limita a servicios de archivo y exhibición. "Printed Matter" espera mantener una coordinación efectiva entre una audiencia internacional y artistas individuales, galerías e imprentas pequeñas como "Viper Touque", "Out of London" y "Women's graphic Center".

Al momento el libro de artista se define (y confina) por un contexto de arte, donde todavía tiene una valerosa función de servir. Para un auditorio fuera de los grandes centros de arte, para bien o mal, fuertemente influenciado por reproducciones y revistas, el libro ofrece la primera experiencia de arte nuevo. Para un artista el libro provee una comunicación más íntima, que un objeto de arte convencional, y la oportunidad de que el observador se lleve algo a casa. Un libro cuesta mucho menos que cualquier gráfico o múltiple, y a diferencia de un cartel que puede costar igual o más, contiene una serie completa de imágenes o ideas. El único peligro es que, con una audiencia creciente y una popularidad en aumento con coleccionistas, el libro de artista regresará a su edición de lujo o a sus orígenes de mesa cafetera, como ya pasó en algunos casos cuando los libros han sido co-optativos por publicadores comerciales y transformados en brillantes, productos preciados.

Hay buenos libros y malos, no tiene en común ni estilo ni contenido. (Construcciones económicamente determinadas y la tendencia a las portadas blancas, negras con un tipo rígido que era la marca comercial de los libros de artistas). Estos se están haciendo por todos lados. Los primeros 10 libros de "Printed Matter" salen de Oregon, Pennsylvania, Illinois, California y Massachusetts, además de N.Y. su línea va de lo divertido a lo estafalarío, romántico, inexpresivo, decorativo, escolar y autobiográfico; de tratados a libros cómicos. Las posibilidades políticas apenas se están reconociendo. Uno de los errores básicos de los primeros proponentes de postura democrática de las artes conceptuales (incluyéndome yo), fue confundir las características del medio (barato, portátil, accesible) con aquellas del contenido actual (violentamente auto-indulgente o muy especializado, sólo para un auditorio de este). Su aspecto más importante es su adaptabilidad como instrumento para extensión hacia un mayor público. No hay razón porque la salida y popularidad de estos libros no puede ser usada como ilustración hasta ahora extranjera de las artes "altas". Un día me gustaría ver libros de artistas en supermercados, farmacias y aeropuertos; y no accidentalmente ver más ganancias de artistas de una amplia comunicación en lugar de por falta de ella.

PALABRAS E IMAGENES:

LOS LIBROS DE ARTISTAS COMO LITERATURA VISUAL Por Shelley Rice

Los libros ganaron pie en el mundo del arte durante los años radicales de los 60's y a principios de los 70's, y seguido se perciben como ejemplo del espíritu de experimentación y rebelión que caracterizó esa era. Discutiendo esta forma nueva de arte, críticos y artistas tienden a enfocarse sobre la función del libro como un espacio alternativo -un modo alternativo de distribución que permite al artista burlar al sistema de galerías y hacer su trabajo barato y más accesible.

El aspecto popular del libro es significativo, pero no es lo más importante. El hecho es que son una nueva forma de arte que ha sembrado nuevos expresivos y creativos significados. Ahora que esta forma de arte tiene historia y unas cuantas salidas, archivos e imprentas, es tiempo creo, de entregarse al lujo de la estética -para aferrarse a algunos caminos que los artistas han usado como un medio expresivo, y en el proceso redefinir su naturaleza esencial.

Posiblemente la innovación mayor de estos libros es la yuxtaposición de imágenes y palabras en una página. Claro que palabras y fotos han estado en los libros por años; en cada niñez, libros de texto y periódico hay esta combinación estándar en nuestra sociedad contemporáneamente tecnológica. Pero generalmente los usos culturales de palabras e imágenes comparten algunas características importantes: -uno ilustrando al otro más frecuentemente en el servicio de una narrativa lineal. Esta franca relación, esta norma, ha sido imitada, parodiada, alternada, arruinada, y algunas veces completamente remendada en los libros de artista. Y, en el proceso una nueva forma de literatura visual ha sido creada.

Hay miles de libros de artista yuxtaponiendo palabras e imágenes. Algunos de ellos son razonablemente simples, otros notablemente complejos; algunos reflejan tendencias en hacer libros, mientras que otros representan exploraciones únicas. Mientras es imposible mencionar todos estos libros, o hasta insinuar todas las diversas soluciones al problema imagen/texto, es posible dar una opinión de algunos de los más importantes caminos en los cuales los artistas han escogido usar estos elementos como modos expresivos en las páginas de un libro. Inspeccionando esta miríada formal y solución temática, uno puede vislumbrar del sorprendente rango de trabajos e ideas que, hasta hace poco se anudaron ambos bajo el genérico rúbrico de "libros de artistas".

Para empezar con, un número de libros de artistas son francamente narrativos, que yuxtaponen palabras e imágenes en una relativa relación directa. The Big Relay Race de Michael Smith por ejemplo, es una historia que se desenvuelve entre una serie de fotografías en blanco y negro acompañada de cortostxtos de

diálogos. Smith, quien es mejor conocido como un artista representativo, es la estrella de éste espectáculo, y él y los compañeros de su club, hacen una carrera de práctica para una competencia cuyas reglas y propósitos nunca se aclaran. La comedia de errores que resultan envuelven carteras, bastones de lápices y el curso sólo de una persona que viaja a diario al trabajo y que termina siendo un engañado en el vínculo masculino y carrera de ratas en el mundo de los negocios.

En ambos tono y formato, *The Big Realy Race* resemble a un libro cómico (un número de artistas -como Lynda Barry, Karen Fredericks, Gary Pauter y Mark Beyerhau, por cierto, adoptado el modo de venta al por mayor de libro cómico y usado esa forma popular como plataforma para sus propias meditaciones sobre la vida moderna).

Como en un cómic, hay una relación directa entre las fotografías y textos: el lector/ observante entiende que las fotografías establecen la escena para las cifras impresas debajo de ellas. También hay una relación directa entre palabras e imágenes en "Cultura Connections" de Eldon Garnet, una narrativa, que como la de Smith se desenvuelve a través de fotografías en blanco y negro y textos. Pero mientras las fotografías de Smith sirven como una función francamente documental, las de Garnet son sugestivas y psicológicas, y por lo tanto, completamente el texto en vez de simplemente ilustrarlo.

Originalmente una exhibición organizada en "The Canadian Centre of Photography" bajo la dirección de Bradford G. Gorway, "Cultural Connections" (que fué publicado como "Image Nation # 24") señala, en palabras de Gorwan, "El desarrollo de su ...post-feminista heroína... a través de diferentes ambientes sociales y culturales". La narrativa es dividida en cinco secciones distintas, cada una correspondiente a una de las cinco personas actuadas por el protagonista, mientras ella adopta y luego rechaza una serie de roles sociales: estudiante, procesador de palabras, solterona, fotógrafa y finalmente científica. Cada vez que toma una nueva profesión, ella sujeta su apariencia, su ambiente y sus hábitos diarios a un repaso total. Estas transformaciones son efectivamente, sugeridas por las fotografías, que proveen al espectador una vista selectiva, seguido metafórica de la heroína y de los objetos y espacios, que definen ambos, su visual y psicológico paisaje al tiempo dado.

La heroína de Garnet, al final no encuentra sentido real a su vida. Otros tres trabajos narrativos -*Difficulty Swallowing* de Mathew Geller; *Ransacked* de Nancy Holt; y *Thirty five years/ One week* de Linn Vuderhill se enfocan no en la vida, sino en la muerte de alguien amado. Cuando se examinan juntos, estos tres trabajos pueden sugerir un rango de formal, conceptual y hasta solución espiritual, posible en trabajos de libros, con aparentemente el mismo sujeto.

Difficulty Swallowing de Mathew Geller, es una historia de un caso médico, que narra la muerte por leucemia de la novia del

artista. El texto que domina el libro, consiste de reportes de doctores, enfermeras, y formas médicas oficiales, también como extractor de los diarios de Geller y su novia; las pocas instantáneas fotográficas del paciente en varios estados de su enfermedad, ilustran la deteriorada condición descrita en el texto. *Difficulty Swallowing*, aunque conmovedor, es calculadamente insentimental: su presentación directa de hechos y documentos sirve para distanciar ambos, el artista y el lector de la tragedia emocional de la situación y no deja espacio para especular sobre el significado de la vida o de la muerte.

Como el libro de Geller, *Ransacked* de Nancy Holt, la historia de los últimos días de su tía y su muerte, es directo. La primera mitad del libro consiste de fotografías blanco y negro de la casa saqueada de su tía, que había sido poseída y saqueada por la "enfermera" que matuvo a la mujer enferma, rehén.

Estas imágenes documentales son yuxtapuestas con citas de la tía sobre esta experiencia. La segunda parte del libro contiene instantáneas familiares, evidencia grabada, información antecedente, y extractos del diario de Holt, que describe la resolución de la situación.

La narrativa misma asusta, aunque el tono del libro de Holt es tranquilo; como Geller, Holt funciona primeramente como expectador y registrador. Es sólo hasta el último párrafo que la artista resume su entendimiento del incidente, de este modo ella se permite especular, no sólo en la muerte sino en los sentidos metafóricos inherentes en la vida: "Para mí la historia de la muerte de mi tía y el derrumbe de su casa siempre estarán interconectados, el declíne gradual de su cuerpo a través del cáncer coincidiendo con la dura invasión y deteriorización de su largamente atesorada casa". En esta sola oración, la historia entera junta. La estructura del libro resuena con un nuevo sentido, y la relación de fotografías y textos -que al principio parece simple documental- de repente se fusiona con importancia metafísica.

Visto que los pensamientos de Holt sobre el significado de la vida y la muerte, son una pequeña pero significativa parte de "Ransacked", estas especulaciones son la importancia de "Thirty five years/ one week" de Limu Vuderhill, en memoria a su hermana. Es un libro más subjetivo que el de Holt o Geller, es un sumario emocional de 35 años de una vida que fué bruscamente terminada en una semana de enfermedad. El objetivo tono clínico está ausente de este libro, que sólo reproduce extractos del diario del artista durante la enfermedad.

Por otra parte, las predominantes fotografías blanco y negro, raramente tratan de la enfermedad; registran aspectos de la vida normal de la hermana: su hija, su cuarto, las instantáneas, los objetos que ella amaba. Los retratos, que seguido están impresos en enfoque suave, se hicieron borrosos o aclarados, se convierten el depósito de memoria -especialmente la serie de instantáneas de la hermana, desde su niñez a su vida adulta que se repiten

continuamente y expresionísticamente a través de la narrativa.

A diferencia de los libros de Geller y Holts, el de Vuderhill no pone relación directa entre el texto y fotografías: trata sobre la enfermedad y la muerte, el otro con el amor y la vida. Pero el clima emocional del libro es un lazo subjetivo que une vida y muerte, imágenes y palabras a una representación unificada de un corte pequeño de una vida entera. Hay numerosos libros de artistas, que como el de Vuderhill, dependen de una emoción dominante y/o un clima psicológico para crear eslabones entre retratos y textos. Como dos trabajos, muy diferentes uno del otro en forma y contenido son "Trunk pieces" de Jack, Apple y "Clues to my self" de Barbara Rosenthal.

Trunk pieces tiene la apariencia y sentimiento de un álbum familiar creado durante una era de encanto y elegancia cuya gloria hace mucho se desvaneció. Impresas en tono sepia, las imágenes -instantáneas, postales viejas, pasaportes, registros de lugares visitados y retratos de objetos con importancia especial al protagonista-- son acompañadas de varios textos narrativos relacionados que cronican viajes: físico emocional e intelectual. Centrándose en el protagonista, también como en su abuela y su madre y contando cuentos de amor no correspondido, fantasía, decepción y traición, el libro usa fotografías como momentos evocativos de "ilusiones, expectativas y sueños perdidos" descritos en los textos.

En Trunk Pieces, Apple usa retratos como trampolín de la memoria, como Proust usa The Madeleine en Swann's Way.

En Clues to my self, por otro lado, Rosenthal usa fotografías en ensueño, de manera asociativa. Este periodismo autobiográfico de fotografías blanco y negro y textos, tratando primeramente con la vida interna del artista, prescinde completamente con narrativas unificadas y relaciones directas palabras/imágen. Los retratos son visiones evocativas de objetos mundanos y visitas: caminos, muñecas, casas, camiones, perros, árboles. Los textos fragmentados son artículos, diarios, pensamientos, citas, transcripciones de sueños, memorias, e historias que están relacionadas sólo indirectamente --por estado de ánimo o sugestión--, para cada uno y para las fotografías. Leídas juntas, éstas imágenes altamente personales y los textos, iluminan sobre el mundo subjetivo del artista.

Mientras que Apple y Rosenthal usan humor y clima emocional para mantener unidos palabras y retratos, Richard Nouas y Lawrence Weiner utilizan instrumentos más conceptuales para unificar, aparentemente imágenes no relacionadas con texto. En "Boiling Coffee" de Nouas, el texto consiste en frases garabateadas en cada página; el tamaño de la pura escritura dá al lector la impresión de que el protagonista está gritando constantemente. La mayoría de estas frases enfáticas simplemente hacen crónica de actividades urbanas mundanas: el protagonista camina por la cuadra, habla con alguien en la calle, se va a casa, esculpe y calienta café, entre otras cosas. Aún entremezclar sobre estas actividades ordinarias, es una imitación de moral -"Soy joven ahora, pero no como antes

fué"-, y estas imitaciones se refuerzan por duros, abstractos y expresionísticos dibujos negros que rodean texto y fotografías, retratos blanco y negro de hombres y mujeres, obviamente de una cultura diferente a la del protagonista. Yuxtapuestos con los textos garabateados, estos retratos, que al principio parecía que no tenían nada que ver con las palabras, se convierten más y más intensos, hasta que el narrador eventualmente se identifica completamente con uno de los hombres fotografiados que los límites entre ellos se disuelven. En este contexto, las actividades mundanas del protagonista se convierten en afirmaciones existenciales de humanidades compartidas: "Estoy hirviendo café/ para mantenerme caliente/ para mantenerme aquí/ para mantenerlo yo".

La narrativa de Nouas fragua conexiones entre textos e imagen aparentemente no relacionados. Sin embargo no hay narrativa en "Passage to the north" de Weiner. Las fotografías en el libro, impresas en tonos sepia, son instantáneas del artista, sus amigos y familia divirtiéndose, hablando, usando el teléfono. Aún estas fotografías ostentadamente casuales tienen un aire de soporte para ellos, como si fueran tabla en postura. Las fotografías están impresas en las páginas derechas; a la izquierda hay una serie de frases cortas, usualmente impresas sobre una página. Las fotografías y palabras no están relacionadas en contenido, pero se convierten en referentes por yuxtaposición. De este modo; la declaración atenuada "Agrupado por virtud/ de estar ahí/ lo que es necesario ocasionar/ lo que es de hecho un fenómeno natural"

Todos los trabajos de libros mencionados arriba, en diferentes caminos, crean conexiones entre imágenes y texto; mientras que otros artistas toman la aproximación opuesta y usan el formato de libro para subrayar la disyunción entre palabras e imágenes. "Real Family Stories" de Anne Turyu por ejemplo, está compuesto por las típicas instantáneas blanco y negro -de niños, casa, comidas, vacaciones y cosas parecidas- que dan al lector/observador que dan una imagen estereotipo de la vida de una familia americana. El texto fragmentado que acompaña estos retratos, sin embargo es un collage de historias que exponen la local alegría de las interacciones familiares.

El libro se desenvuelve en el contexto de una comida familiar, durante la cual oímos fetiches secretos para hermanos, primos o cuñadas; sobre relaciones o divorcios o enemistad; sobre amor no correspondido y enfermedad mental y ratones medio muertos en viejas pintorescas casas. Yuxtapuestos, estos retratos y textos apuntan el gran vacío que separa nuestra imagen idealizada de una vida familiar "normal" de su miserable realidad.

En una manera menos cínica, Glenda Hyder usa fotografías y palabras para diferenciar entre experiencia interna y externa. Desde noviembre de 1972 Hyder ha estado creando series continuas de "diarios" con páginas alterando textos y fotos blanco y negro sobre hojas sueltas individuales de cuadernos. (Aunque hay más de ochenta de estos libros, sólo uno de ellos ha sido publicado, "The Human Dilemma, part I"). Estos trabajos han sido enfocados

usualmente en las relaciones entre el artista y otros contextos personales y sociales. Los textos autobiográficos, generalmente escritos en segmentos fragmentados sin puntuación, mantienen intensidad de extrema conciencia y exploran los estados internos del artista durante el periodo de tiempo entre cada libro. Las fotografías, por otro lado, son variaciones repetidas de imágenes que describen un aspecto particular del mundo visual, en el cual el artista escoge concentrarse durante el mismo espacio de tiempo.

La mayoría de las fotos son retratos de Hylder, aunque algunos representan paisajes, escenas u objetos.

Algunas veces estas pinturas se relacionan directamente, ya sea en un modo subjetivo o caprichoso, con el texto; algunas sirven como alusiones metafóricas a los estados emocionales descritos, otras veces tienen que ver un poco con el texto, y actúan como contrapuntos visuales. Pero siempre en el trabajo de Hylder la yuxtaposición de textos y fotografías crean un alarde entre la emoción intensa de la expresión verbal y la frescura, descripción más objetiva del mundo de las apariencias, y de esta manera hace una declaración acerca de los diferentes estratos de realidad que define la experiencia personal.

Los retratos de Hylder incluidos en sus libros son, en muchas maneras, como mini-obras. De igual modo en los libros de Ida Applebroog, los cuales fueron creados como series a través de un periodo de años. Estos pequeños trabajos consisten de un solo, o a lo más dos dibujos, repetidos obsesivamente. Muchas de las veces estos dibujos representan dos personas con gestos congelados significando claramente que se ha alcanzado un punto de crisis en su relación. Puesto que el observador siempre ve estas figuras a través de una ventana, con una media sombra y las cortinas recogidas (así la ventana asemeja un escenario proscenio) un elemento de Voyerismo se insinúa. El poder de los libros de Applebroog cae en el hecho de que implican narrativa pero nunca deducen una resolución; el momento de crisis pintado es simplemente repetido una y otra vez como un disco rayado, y es de esta forma casi inaguantablemente atenuado en todo el libro.

En muchos de los trabajos de Applebroog se le dan al lector una o dos frases localizadas estratégicamente. Estas frases aluden indirectamente en el problema, pero nunca en su resultado final. Look at me, por ejemplo, describe a un hombre y una mujer, ella acostada, tratando de alcanzarlo con su brazo mientras él se da la vuelta. El observador lee la frase "Look at me" (Mirame), y ve la pintura tres veces antes de la siguiente frase: "We are drowning, Walter" (Estamos ahogados, Walter). Y aún el libro termina con las personas en la misma posición -como si el diálogo señalara que nada cambia, y que la definición real de infierno es el ser congelado en estos momentos cargados por toda la eternidad.

Applebroog percibe sus libros como trabajos teatrales y, claro, los llama "realizaciones". Ha habido un número de artistas realizadores quienes se han vuelto hacia el libro de artista como una manera de preservar sus trabajos artísticamente transitorios.

En algunos casos (notablemente *Seven cycles: Public rituals*, (Siete ciclos: Ritos públicos) por Mary Bethedelson y, *More than meat joy*, (Más que una feliz vianda) por Carolee Schneeman). Los artistas han escogido recopilar monógrafos en retrospectiva de sus realizaciones reunidas, los cuales muchas veces incluyen fotografías, escritos, y notas de trabajo. En otros casos, menos documentados y por ésto más relevantes a este estudio, imágenes y palabras sobre una hoja impresa (pintada, dibujada), han sido usados expresivamente, para describir, interpretar, y/o resumir el significado de los trabajos individuales realizados. El libro resultante es concebido como un trabajo separado, pero igual, basado en el mismo material usado en la realización original.

Uno de esos trabajos es el "Dressing our wounds in warm clothes", (Vistiendo nuestras heridas con ropa caliente) de Donna Henes, una transcripción de un proyecto realizado en las Islas Ward en 1980. Pone en conjunto con, y en las Tierras de, el Centro Psiquiátrico de Manhattan, ésta "energy trancomisión" (energía en transmisión). Fue en realidad un proyecto participatorio de escultura diseñada para conjuntar las energías creativas del artista y los 4159 pacientes, miembros del personal, y visitantes de la Isla. El artista reunió viejas ropas amadas (queridas) de la comunidad de arte, las desgarró en tiras y después, con la ayuda de los habitantes de la Isla Ward, amarró 4159 nudos de ropa en árboles, arbustos, y cercas alrededor del Centro Psiquiátrico Manhattan. Ya que atar nudos en aguas curativas es una costumbre que se extiende, practicada por mujeres en países diversos como Marruecos, Escocia y Armenia, el ritual de Henes vino a ser un rito mágico para la salud de los participantes del proyecto.

El libro basado en este proyecto está compuesto de transcripciones de notas del trabajo de Henes, incluyendo conversaciones, relatos, meditaciones y transcripciones de sueños. También contiene fotografías en blanco y negro y a color, documentos íntegros e imágenes compuestas, todo por Sara Jenkins, grabando la isla, la escultura y artistas trabajando. Perc las imágenes compuestas (repetidos montajes que aturden) transforman "directo" las fotografías a mandamientos visuales que describen metafóricamente la "red de conectividad" en el corazón del trabajo de Henes. De esta manera, las imágenes vienen a ser traducciones visuales de esta particular visión del mundo del artista, otra manera de expresar los ideales incluidos en la escultura, notas, sueños e interacciones con gente de Henes.

"Dressing our wounds in warm clothes" (Vistiendo nuestras heridas con ropa caliente), registra en detalle el ritual de Henes en pinturas y palabras, sirviendo ambas formas como un trabajo documental e interpretativo. The Persepolis Context de Mary Fish, por otro lado, es aenas una descripción del proyecto original. El libro está basado en una ceremonia privada realizada en más de doce horas en la primavera de 1976 en Persépolis, una zona arqueológica en el sur de Irán. En palabras del artista, "La actividad consistía en trazar un círculo en el piso y dividirlo en doce partes iguales, una para cada hora del día que iba a pasar allí. Cada hora colocaba una rosa en una parte del círculo hasta

que a la doceava hora doce rosas abanicaban la superficie para completar el círculo".

Esto es lo descriptivo que consigue Fish; no existen notas de trabajo y tampoco fotografías del sitio o del artista en este libro. En "The Persepolis Context", la artista funciona casi puramente interpretativa, al usar el trabajo para establecer el significado de este acto ceremonioso. El libro consiste de una serie de textos y secuencia de dibujos para representar cada una de las doce horas que se toman para la ejecución de la ceremonia. Los textos, en forma de pirámides, ocupan las páginas del lado izquierdo; del derecho se hayan delicados dibujos integrando palabras y pinturas. Se combinan imágenes y textos y llegan a ser referencias en cruz, como lo hacen sujetos y tomas. Ambos, los dibujos y los textos, forjan conexiones muy seguidas en estilo de libre asociación, entre Persepolis, un capitolio sagrado del Imperio Persa hace 2500 años (ahora en ruinas), y la rosa. Como va progresando el libro, la arquitectura e historia de Persépolis llegan a ser análogas con las estructuras y las fases de ésta flor, en el proceso, los ciclos de la civilización empiezan a ser percibidos como parte de los largos ciclos de la naturaleza.

Henes transcriben y Fish interpreta; Michael Kirby recrea una representación en forma de libro. "Photoanalysis", un rol estructural acerca de la relación de fotografías y palabras fue producido por primera vez en noviembre de 1976. Kirby quien es mejor conocido por estar involucrado con el teatro de los acontecimientos y del avant-garde desde finales de los sesentas escoge un formato dramático en el cual tres actores -un hombre y dos mujeres, situados respectivamente en el centro y en los lados del escenario- hablan directamente a la audiencia o ilustran sus palabras con una serie de deslizamientos de blanco y negro proyectados en pantallas detrás de ellos. Los actores hablan alternamente, cada uno mostrando diapositivas que relaciona a su narración, esto para que el espectador vea un espectáculo continuo de diapositivas mientras escucha a tres diferentes entrelazados monólogos. El mismo formato básico se mantiene en el libro Photoanalysis, el cual presenta la misma secuencia de fotografías, acompañadas por textos comentados y direcciones de una escena indicando cuáles palabras fueron dichas por cual actor.

El monólogo del actor masculino es una lectura sobre la nueva "ciencia" del fotoanálisis; las mujeres, por otro lado, hablan de historias personales como si estuvieran hojeando el álbum fotográfico familiar. Las tres narraciones dependen para su desarrollo de "guías" rebuscadas de una "evidencia" visual, y aquí es donde la idea del fotoanálisis da más vigor.

Los tres monólogos muy diferentes son ilustrados por la misma serie de fotografías, cada una arreglada en diferente orden. Considerando solas, las pinturas -de casas, personas, escenas callejeras, naturales y y objetos comunes- son simplemente mundanas, fotografías instantáneas no muy interesantes, pero tomadas como fundamentos de éstos tres relatos muy diferentes, sirven para socavar la credibilidad del "realismo" fotográfico. El

libro de Kirby, como el de Muntadas "On subjectivity" (Subjetividad), el cual produce fotografías de la revista Life con sus títulos originales y con interpretaciones solicitadas de un número de personas quienes no tenían conocimiento del significado "real" de las fotografías, sugiere que las fotografías "objetivas" simplemente elaborarán ficciones, siempre abiertas a interpretaciones.

Kirby y los otros artistas realizadores quienes traducen sus obras a la forma de libro están trabajando en un contexto multi-visión. Lo mismo hacen escritores y artistas visuales quienes prefieren fusionar sus talentos para crear trabajos -libros multi-visión-. Existe, por supuesto, una larga y venerable tradición de libros ilustrados, libros en los cuales artistas visuales ilustran, directa o indirectamente, trabajos literarios existentes. Algunos ejemplos contemporáneos son Fizzles (Fiascos) de Samuel Beckett, con ilustraciones de Jaspers Johns, Ficciones de J. L. Borges, con equivalentes gráficos por Sol Lewitt, y Homage to Cavafy (Homenaje a Cavafy), un trabajo compuesto de diez poemas por el poeta homosexual Cavafy y diez fotografías por Duane Michals. Pero también hay trabajos literarios los cuales son creados específicamente como colaboraciones en donde las palabras de un escritor y la creatividad visual de un artista son fusionados en un solo trabajo. Dos de dichos libros son Vampyr, de Stephen Spera y Suzanne Horowitz, y Monday morning movie, (Película de lunes por la mañana), de Barbara Cesery y Marilyn Zuckerman.

Vampyr; being a diary/ fragments of his visits, (Vampyr: siendo un diario/fragmentos de sus visitas) está impreso sobre papel pergamino y asemeja un álbum lozano y anticuado. El texto, un poema en prosa narrativa por Stephen Spera, cuenta la historia de una familia que vive con un vampiro. Las pinturas, imágenes fotocopiadas acodadas de cráneos, uñas largas, cuerpos reclinados y atados, parecen crecer al rededor del texto como hiedra y le proporciona a esta historia gótica una inclinación sobrenatural. Como progresa el cuento la distancia entre la familia y el vampiro disminuye, hasta que "se fusiona la identidad del asesino/victima": al mismo tiempo las palabras y las imágenes llegan a estar más y más entrelazadas, su "fascinación soñadora" mezclada dentro de un collage indivisible.

El romanticismo de Vampyr es traído al siglo veinte en Monday Morning Movie (Película de lunes por la mañana). Este es un libro sacado, una colaboración entre el artista visual Cesery y el poeta Zuckerman.

Las imágenes en blanco y negro, algunas veces de enfocado débil (muchas de ellas son fotografías instantáneas, aunque algunas son dibujos), son los contrapuntos personales a la poesía, la cual forma una crónica del crecimiento y caída del amor romántico en las películas desde la Primera Guerra Mundial. Estructurando como un montaje filmico, la primera parte del texto trata con los estereotipos sexuales masculinos, personificados en estrellas de cine como Cagney, Valentino y Gable: las heroínas y

madres ("las niñas que tu volviste a casa para") están siempre esperando, "enfermas con privaciones".

La segunda parte, en contraste, presenta imágenes verbales de mujeres fuertes, auto-suficientes, -Lupino, Mae West, Crawford- y explora la elasticidad y vínculos entre las mujeres solitarias en el mundo moderno.

El texto es también yuxtapuesto o sobrepuesto con la ilustración, y como resultado, el libro sugiere la sutil mixtura en cada una de nuestras vidas, de estereotipos populares y emociones personales. Monday Mornig Movie tiene que ver con el amor romántico de una persona obviamente feminista. Los libros de artistas han sido usados muy seguido, de muchas maneras, para hacer declaraciones ideológicas o políticas; lo barato y accesible de estos trabajos los hace la plataforma perfecta para una distribución de ideas en una escala popular. En muchos de estos libros, el mensaje es comunicado primeramente a través del lenguaje: fotografías o dibujos son usados como ilustraciones esencialmente de, o metáforas para, declaraciones verbales.

"Adentro, alrededor y nuevas ideas (con fotografía documental)" en tres trabajos de Martha Rosler, en primera, describo situaciones políticas y usa fotografías para ilustrar sus argumentos, Sterilization/Elimination (Esterilización/Eliminación) de Nar Becker y The City Bank Never Sleeps (El City Bank nunca duerme) -el cual metamorfoza el logo del City Bank en una imagen de un tornillo-, hace sus relatos con palabras y después usa imágenes culturales como emblemas simbolizando las circunstancias bajo discusión.

Living Daytime (Viviendo de día) de Jenny Holzer y Peter Nadin es una serie de aforismos acerca del malestar moderno, el poderío político y el suicidio social, el impacto acumulativo de estos mensajes verbales son reforzados por la línea crítica anónima de cada hombre, cada mujer, y los ladrillos interpuestos de la pared a través del texto. Existen otros libros, sin embargo, en los cuales las gráficas son una parte integral del mensaje político. Por ejemplo, Hans Haacke, Barbara Kruger, y Mimi Smith, todas han creado libros de artistas que usan los elementos visuales de la cultura popular y la televisión de masas para criticar las políticas sociales contemporáneas.

En Der Trompf Pralinemeister (The Chocolate Master) -El Maestro del Chocolate-, Haacke cambia la imagen corporativa en contra de la imagen misma al apropiarse el formato de un comercial corporativo. Las páginas de la izquierda todas describen a Peter Ludwig, presidente del grupo Mondheim de fabricantes de chocolate. Bajo este negocio de imágenes idealizadas de tycoon, pequeña y centrada en lo alto de la página, está una copia acerca del hombre y su carrera como coleccionista de arte y benefactor de museo. En la parte baja de la página se encuentra fotografías de diversos tipos de chocolates fabricados por este grupo, éstos chocolates son también anunciados en la base

de la página derecha, la cual tiene el mismo formato. Sin embargo estas páginas son encabezadas por fotografías de fábricas y trabajadores, y los textos tienen que ver muchas veces con la codiciosa e insensible historia del grupo Mondheim. Los reportes paralelos de Haacke son factual pero como progresa el libro, las "dos" imágenes de Ludwig empiezan a emerger, y el lector comienza a entender gradualmente que este hombre está arriesgando, hasta ahora exitoso, dirigir el mismo control tiránico sobre el mundo del arte europeo que el tiene en la industria del chocolate. Y en este punto, arte, industria y relaciones públicas empiezan a parecer indistinguibles --en el mundo "real" donde ellos están dentro del formato del libro de Haacke.

Las gráficas son centrales también al feminismo de Barbara Kruger en *No Progress in Pleasure* (Ningún Progreso on el Placer). En el primer libro de Kruger *Pictures/Reading* (Pinturas/Lecturas), se han separado palabras y fotografías, aunque yuxtapuestas, en este trabajo las palabras y fotografías son integradas en configuraciones de gráficas aduladoras haciendo referencias obvias a los anuncios y diseños de televisión de masas. Los mensajes verbales son cortos, generalizando, y rechonchos, las imágenes al punto. El texto, "Your manias become science" ("Tus manías llegan a ser ciencia") en primera, es superimpuesta sobre una imagen de una explosión de bomba y la combinación crítica duramente el patriarcado: las acciones de los hombres entre ellos mismos, en relación a las mujeres y, por extensión, dentro de la arena política.

Mientras que Haacke adapta la apariencia de metáforas precorporativas, y Kruger alude el diseño de la Madison Avenue en *This is a Test* (Esto es una prueba), Mimi Smith se translada a la transmisión de la televisión. Basando su trabajo en las señales de "prueba" nuclear con las cuales estamos todos familiarizados, Smith nos da cinco pseudo transmisiones describiendo "posibles" bombardeos de Washington D.C., Pekin, París, Moscú y Trípoli. Cada una de las transmisiones de Smith es escrita a mano sobre una pantalla de televisión, aún el mismo aparato de televisión es "dibujado" con palabras, garabatos en manuscrita, tales como "Listen, This is a Test ... a Warning" ("Escuchen, esto es una prueba ... una advertencia"). El libro es obviamente una declaración política anti-guerra, pero su formato encierra más. Integrando completamente sus palabras y dibujos, Smith nos está diciendo que no podemos separar forma y contenido --que dentro de esta información orientada a la sociedad, el intermediario es seguramente el mensaje.

Hay muchos artistas quienes, como Smith, han tomado al pie de la letra aquello y han creado libros que integran completamente palabras e imágenes en maneras únicas y fascinantes. Estos artistas han rechazado el formato lineal de muchos otros libros de artista, y en su lugar han usado páginas de libros como arenas para la expresión de visiones no lineales, multidimensionales de una época, un espacio y una experiencia. A novel in *Progress About a Woman Named Sylvia* (Una novela en progreso acerca de una mujer llamada Silvia) de Eileen Berger, en primera no es una novela en

el sentido tradicional; la narrativa no es lineal, y situaciones específicas y eventos nunca son descritos. En lugar de eso Berger compara su trabajo con los escritos de artistas literarios tales como Proust, Joyce, Woolf y Nin, así, su novela progresa mientras la heroína sobrelleva un cierto proceso mental y se translada de un estado de conciencia a otro. Estos estados de conciencia son reflejados en arreglos de palabras e imágenes contemporáneas, las cuales Berger "encuentra" en la televisión popular, fotografías, y después los arregla en montajes gráficos apretados.

Berger mantiene un balance precario entre el ordenador gráfico controlado de cada página y lo implacable, aparentemente interjuego caótico de elementos visuales disparatados. La estructura de cada página es diferente (de éste escrito arriba de treinta páginas de un proyecto de doscientas se han completado, y éstas se exhiben ahora en lugar determinado ya que ni una está planeada. La artista da sus elementos visuales para sugerir sus propios ordenes y relaciones basadas en las asociaciones que ellos traban en ella. En estas configuraciones estrechas, fragmentos de una experiencia visual de una mujer contemporánea -anuncios, modelos de vestidos, reproducciones artísticas, ilustraciones, partes anatómicas, frases de libros y revistas, etc. -aparecen y vulven a aparecer, conectan y desconectan, y alternan en escala e importancia. Las páginas completadas documentan la Odisea de Sylvia a través de su vida íntima al confrontar sus varias personalidades; ansiosa de escaparse hacia un jardín; inicia una tradición, y sufre una caída y sus consecuencias. Por tanto la vida de una mujer en particular converge con los modelos arquetipos de flección y este arreglo de fragmentos de información formulan una visión multidimensional de la realidad del tiempo del espacio de la emoción y la memoria, de la mente conciente e inconciente.

Of Celebration of Morning (De Celebración de Día) de Dick Higgins es diseñado también para dar al lector/observador una visión multidimensional de la realidad. Cada una de las ochenta páginas de este largo, hermoso libro es un montaje de fotografías, foto derivaciones, líneas de dibujos, poemas, partituras musicales, preguntas retóricas, y símbolos de I Ching. Juntas estas páginas componen una narrativa (O una "ficción polisemiótica" como la describe Higgins) acerca de un joven músico/bailarín llamado Justin quien se sobrepasa en las drogas mientras lucha para hacer la transición de la adolescencia a la adultez.

El formato "polisemiótico" le permite a Higgins describir a sus protagonistas desde diferentes puntos de vista y con diferentes contextos, y, como resultado, el observador/lector experimenta una sección de cruce de las fuerzas espirituales, morales, intelectuales, físicas, psicológicas y sociales que convergen para definir el mundo de Justin. El libro está definido en secciones mensuales que documentan un año en la vida del joven. Esta narrativa cronológica es contrapunteada por, y entretrejida con un número de elementos no lineales y elementos organizacionales que proveen lecturas alternativas a la historia.

Las páginas individuales o "mundos" en palabras de Higgins, son contenidos propios en las dos maneras: forma y contenido. Combinando diversos medios en arreglos aleatorios, sugieren un final abierto, intercambiando significados y pueden ser

interpretados independientemente o conjuntamente. Higgins recomienda una lectura no consecutiva, pero cíclica del libro. Por lo que el significado de *Of Celebration of Morning* está en flujo constantemente, mientras el lector escoge de entre diferentes relaciones y progresiones.

Muchas de las imágenes en el libro de Higgins describen el juego de Justin en la desnudez con montajes naturales y, así, coloca su paso de la niñez a la madurez con los ciclos temporales de la Naturaleza, también como en relación a las fuerzas cósmicas representadas por el *I Ching*.

Paul Zelevansky, en *The Case of the Burial of Ancestors: Book I*, (El Caso para el Entierro de Ancestros: Libro I), concierne también con las fuerzas espirituales cósmicas, pero su libro hace una crónica de la historia de personas ficticias llamadas *Hegemonianos*, quienes se asemejan a los hebreos del Viejo Testamento. El Libro I corresponde borrascosamente al Génesis, y el drama cósmico que descubre es producido y dirigido por el titiritero, quien juega con sus cuarenta cascos en las cuatro horas antes de la merienda, y es actuado por doce co-creadores, incluyendo el artista, el narrador escolar, el Shaman, el sombrerero, el sericho hacedor de mapas, y el proyectista. La narrativa se desarrolla por episodios a través de una secuencia de páginas diseñadas gráficamente que funcionan como tierras geográficas para textos, pictogramas, diagramas, símbolos y mapas arreglados en constante cambio de relaciones. Este formato lo hace posible para que Zelevansky explore su proyecto desde un número de perspectivas diferentes y para adoptar diferentes puntos de vista en el proceso histórico que él describe. Los principales eventos trazados en el libro son la creación de las *Four Edges* (Cuatro Extremidades) del mundo conocido: el *Bindery Wall* (Muro del Taller), la frontera entre el viejo y el nuevo mundo; las *Waters of Separation* (Aguas de Separación), la cual sirve como una arena para la exploración y dispersión; la *Ground* (Tierra), el plano físico de la existencia, y el *Hill* (Monte), el lugar donde los *hegemonianos* deben subir. Estas extremidades sirven simultáneamente como postes indicadores físicos, formales y espirituales, para Zelevansky reproduce no solo las estructuras literarias y metafóricas de estos marcadores sino también sus metamorfosis en el momento: los "estratos del entendimiento" que son descubiertos como estos lugares sagrados llegan a ser míticos en lugar de funcionales y son transmutados en leyendas, rituales, libros, parábolas, pinturas, canciones, etc. Así la historia completa de estas cuatro extremidades -, por extensión, de la geografía *hegemoniana* - está contenido dentro del relato de su creación. Al escribir el artista, "pasado, presente y potencial existen al mismo tiempo" en este libro.

Zelevansky condensa tiempo y espacio, Bonnie Gordon en su "Image Maps", condensa tiempo y cultura. Su trabajo publicado recientemente, *The Anatomy of the "Image-Maps"* (La Anatomía de Trazos-Imágenes), no es un libro artístico en el sentido convencional; sino es un trabajo de referencia explicando la génesis de su imagen y como tal puede ser comparado con "Notes and Projects for the Large Glass" (Notas y Proyectos para el Vaso Largo), de Marcel Duchamp. Por más de una década, Gordon ha estado explorando los contenidos de "Third Unabridged Dictionary" (Tercer Diccionario Completo) de Mary Ann Webster. Examinando las etimologías de palabras y agrupando las definiciones del diccionario las cuales contienen palabras idénticas, Gordon descubrió que el "recorrer a cuentos similares de lugares comunes humanos sugerían que un sistema orgánico de emblemas y alegorías sostendría el contenido evidente del diccionario y que enlazado de palabras idénticas podría reunir y rehacer alguna semblanza de aquella estructura escondida". Ya que sus agrupamientos de palabras inevitablemente sugerían analogías de formas humanas, Gordon combinó estos grupos verbales con una fotografía extendible semimatizada de un hombre adulto anónimo. El resultado es una serie de "Trazos-Imágenes": palabras pintadas, las cuales representan una fusión de estas dos formas de lenguaje y por tanto, intentan recrear las raíces primarias de la comunicación simbólica humana.

"The Anatomy of the Image-Maps" Es una explicación de uno de los libros de artista más lejos de alcanzar que han sido producidos hoy por un artista. Y es, creo, apropiado finalizar este ensayo con este libro porque para trazar las raíces de palabras y pinturas, *The Anatomy of Image-Maps* explora los orígenes conceptual e imaginístico de todos los libros de artista los cuales combinan palabras e imágenes.

PUBLICACIONES INDEPENDIENTES EN MEXICO.

Por Felipo Ehrenberg
Magali Lara

Es poco conocido acerca del boom que tuvieron las pequeñas editoriales en México, el cual es apenas de hace unos ocho años. En vista de su juventud y de sus relativamente pocos adeptos, este movimiento ha producido no solamente magníficos ejemplos de todo tipo de libros, sino también de aplicaciones ligadas que van más allá de los límites establecidos de arte fino, dentro de la cultura en su sentido más amplio. Para entender las dificultades, escribimos esta descripción, deberemos tener en mente que hasta muy recientemente no han existido investigaciones o coleccionistas acerca de la producción de pequeñas editoriales, privadas u otras, y eso que un amplio archivo de libros de artista de pequeñas editoriales en México -muy incompleto- puede ser encontrado en los anaqueles de mi estudio.

Para mi conocimiento también nada comprensivo, ha sido escrito acerca de este aspecto de nuestro trabajo creativo, salvo aislados comentarios o entrevistas, breves declaraciones por hacedores de libros, y una que otra observación encontrada en otro contexto. Esas notas publicadas más allá de nuestros límites pueden ser el primer intento para hacer una revisión de una interesante y complejo fenómeno, el cual para explicarlo, he dividido en dos categorías: editoriales visuales y editoriales literarias.

Otro punto que hay que hacer notar aquí concierne a la llamada naturaleza marginal de esta actividad -y hay mucho debate sobre ello-. Esto lo dejo a los sociólogos del arte o historiadores para definir, si es necesario, por la simple razón que yo no puedo pretender cualquier suerte de objetividad, viviendo como lo hago, en el ojo de la tormenta, a menos que otro inesperado descendiente de prácticas artísticas establecidas irrumpa rápidamente en la escena, eso puede luchar en contra de diferencias hasta finalmente ocupar un lugar en la estructura de la estética aceptada, la actividad de la pequeña editorial abarca un espectro de posibilidades amplias para hacerlo manejable por nuestros cronistas, siempre bajo las mejores condiciones. Esto es especialmente difícil donde no hay infraestructura para hablar solamente de México, donde la práctica del arte, la apadrina el Estado, a un grado sorprendente, caras contradictorias desconocidas en otros lugares; diré más acerca de esto más tarde.

Durante los años que estuve en Inglaterra (1968-74), esporádicamente mandé a casa ejemplos de las publicaciones hechas por la editorial Beau Geste, de la cual fui co-fundador, con Chris Welch, Davis Mayor y Martha Hellion.

Coincidentemente, una poeta argentina que vive en Nueva York, Elena Jordana, estableció una operación de una-mujer llamada El Mendrugo/Ediciones Villa Miseria y, orgullosa a establecerse en México, también mandó ejemplos de sus publicaciones. De cualquier

modo, todos ellos han sido recibidos con indiferencia, considerados en el mejor de los casos, divertidos y excéntricos.

A mi retorno a México en 1974, tuve bajo mi cargo la editorial Beau Geste y me sentí motivado a seguir de algún modo. Como no supe pero me interesaba mucho hacerlo con el rompimiento de la ortodoxia que prevalece en el arte mexicano y el cual, y comparado a lo que había hecho en Europa, me sentí impedido y, sentí restringidos a otros artistas de mi generación. Libros y publicaciones propias fueron solamente mi respuesta. La manera de poner esto en práctica, lo supe, significaba nadar contra la corriente.

Gradualmente, como yo urdí mi manera anterior en la fábrica de la escena del arte del país, mi proyecto, tan vago como fué -más visceral que práctico- lo definí y estuve dispuesto a diseñar mi estrategia. La oportunidad de eventos, determinaron los movimientos tácticos. A mediados de 1974, tuve casa en Xico, una pequeña montaña ciudad en el interior del país. Estuve contratado por la Universidad de estado de Veracruz, a unas pequeñas millas de camino y, estuve enseñando técnicas de mimeógrafo, electrostática y offset. También organicé una editorial artística escolar. Después me encontré envuelto en uno de los movimientos laborales que periódicamente sacuden a la Universidad y la hacen sumamente explosiva.

A principios de 1967 (casi aparece la fecha en el texto aunque la correcta es 1976), el pintor Ricardo Rocha me invitó a visitar a sus estudiantes en la vieja Escuela Nacional de Artes Plásticas, más conocida como la Academia de San Carlos. Yo les hablé de la posibilidad y necesidad de que los artistas publicaran sus propios trabajos. Como un ejemplo producimos un ensamble llamado El Libro de las 24 Horas, el cual consiste principalmente de fotocopias hechas en máquinas que se encuentran en establecimientos.

Este libro, el primero de esta clase, prendió la imaginación de los estudiantes y ellos me convencieron para que les demostrara otras técnicas de publicación. Aunque, desgraciadamente la burocracia de la escuela, simplemente ocupé un patio cubierto en el corazón de la vieja construcción e impartí mi primer seminario de técnicas gráficas y, operando una pequeña prensa. Enseñé con un duplicador de madera hecho a mano o mimeógrafo al que llamé "Pinocchio". Fui un maestro pirata por cerca de seis meses, viajando de Xico semanalmente, hasta que alguien en la administración notó esta actividad y avergonzado me invitó a detenerla sin sentido. Pero el daño se había hecho: prácticamente cada uno de mis estudiantes fueron a publicar sus trabajos, muy ampliamente involucrando a sus amigos en sus aventuras y difundiendo las editoriales y la mimeografía.

Mientras, co-fundé el grupo Proceso Pentágono, el primero de los colectivos de artistas, formado durante esa década, la cual sacudió la escena del arte mexicano con sus prácticas y políticas radicales. Nuestros esfuerzos combinados legitimizaron una expansión del espacio para la inortodoxia, la cual incluyó

publicaciones de artistas. Por 1978, estuve dando conferencias, seminarios y talleres, no solamente para artistas visuales, la mayoría jóvenes, sino también para diseñadores gráficos de varias universidades, notablemente la Universidad Autónoma Metropolitana (CUAM), donde varios amigos y colegas han enseñado.

No mucho después, estuve disponible para ofrecer un curriculum para talleres de pequeñas editoriales al ministro de Educación y en asociación con media docena de estudiantes formados, viajé y enseñé a través del país. Este desarrollo confirmó que esto es posible para el arte, para la práctica del arte, a ocupar otros espacios además del limitado que le ha sido asignado.

Un mayor problema en México es el exagerado centralismo social, político y económico, el cual ha caracterizado al país desde la Independencia. Por esta razón, la mayoría del arte de la Nación -en todos los campos- es aún producido y distribuido en la capital, forzando a los artistas a emigrar de otras ciudades y asentarse aquí. Para la corriente principal de producción artística al menos ese centralismo es conveniente. Como siempre, un escaso y ampliamente ineducado mercado de arte no ofrece hospitalidad a las innovaciones, de mala voluntad arriesga dinero en cualidades indefinidas. Generalmente hablando, la vanguardia artística puede desarrollarse solamente bajo penosas circunstancias difíciles: no existe un soporte de crítica a desarrollos de experimentación en el vacío. Y eso no es acumular, sea lo que fuere, ni galerías emprendedoras dispuestas a apostar en talento creciente, ni fundaciones privadas, ni garantías específicas del gobierno, nada.

Por esas razones, las universidades han sido tradicionalmente un refugio para artistas que están al margen y mavericks, quienes más o menos pueden depender de un ingreso fijo, aunque insuficiente. Pero su posición sin tales estructuras provee una medida de maniobrabilidad permitiéndole una negociación para publicar o exhibir sus últimos trabajos. Esas son prácticamente las instituciones que solamente ofrecen una red de espacios alternativos para nuevas formas y prácticas de arte.

De las varias universidades que conocemos apadrinando tal producción, la más importante es, indudablemente, la Universidad Autónoma de México, la más vieja y grande del país. Algunas universidades jóvenes, progresistas en la ciudad y otras partes de México y las universidades del Estado de Veracruz y Puebla, también ofrecen espacios alternativos.

Un extraño desinformado debe recordar primero que el arte de México es generado en circunstancias que difieren grandemente de otras en Estados Unidos y Europa. Las diferencias incluyen el casi cósmico choque, heredado de una generación a otra, de gente invadida por una nación europea, la cual creció en una fuerza mundial como resultado de una colonización sangrienta y rapaz.

Las repercusiones de esta explotación económica y cultural son

grandes y deben más o menos ser discernidas a través del país. Esta condición es más complicada por continuas presiones impuestas por nuestra sociedad por una cultura extraña y manera de vivir -la de USA- con quien compartimos una de las más largas fronteras existentes entre cualquier país..

Como nuestra zona norte, México ha sido una mezcla, fusionando el español -que también es una mezcla- con alguna gente indígena que fue conquistada y mezclada antes de esto. Este proceso no terminó con la Conquista o después del período colonial: ha continuado con sucesivas olas de inmigrantes, algunas más numerosas que otras.

Desde el siglo XV, nuestro territorio ha recibido españoles cristianos y sefarditas, catalanes, vascos, después turcos y libaneses cristianos, italianos, chinos, ingleses y franceses, un gran número de africanos, algunos irlandeses, y siempre una minoría de alemanes. El siglo XVII ha sido testigo del arribo de judíos del este y media Europa, españoles republicanos, y más tarde, un considerable número de nacionalistas de otros países de América Latina, notablemente de Colombia, Chile, y Argentina, y ahora, América Central, aunque nuestro lenguaje, religión y hábitos se mantienen predominantemente el español, y el matrimonio de distintas razas tiende a alguna homogeneización de nuestra sociedad, graves problemas de clase y raciales existen.

Si después de nuestro nacimiento como nación en 1910, llegamos a avanzar a través de la independencia política y económica de España, también llegamos a sufrir masacres de los Estados Unidos, el cual invadió nuestro territorio más de una vez. Los efectos de esta turbulenta historia son reflejados obviamente en todos nuestros esfuerzos artísticos: el chovinismo choca continuamente con el aislacionismo y los esfuerzos hacia el encuentro de una identidad nacional condonado al fracaso por nuestro pluralismo con intentos de internacionalización. Declaraciones o criterios con respecto a nuestras artes son prácticamente imposibles de hacer, desde cualquier intento estamos sumergidos en gran número de las consideraciones relatadas.

Es difícil describir como unas pocas acciones individuales ganaron fuerza en un colectivo. Yo me acerqué a dos destacados participantes en esos eventos y les pregunté para escribir un texto. En el primero Magali Lara describo lo que llamamos "editoriales visuales"; en el segundo, Javier da cuenta de las "editoriales literarias". Ambas existen lado a lado, convergiendo una vez en un momento sobre todo en el área de distribución. Esto debería ser anotado que la editorial visual tiene cuidado de su propia producción, haciendo a mano libros desde el comienzo hasta el final. Las editoriales literarias, por otro lado, rara vez manufacturan sus propios productos, confiando en pequeños negocios de imprenta para hacer el trabajo. Nuestros tres testimonios abreviados, deben triangular la información en una apropiada introducción para el extenso fenómeno.

Editoriales Visuales.

Más que atender a un estudio detallado de publicaciones de artistas en México, simplemente ofreceré algún comentario sobre unas pequeñas editoriales cuya producción representativa se desarrolló desde mediados de los setentas. En 1980 recuerdo el staff de la revista de Artes Visuales que organizó una exhibición del libro para ARTWORK en Venice, California. Nosotros prometimos ofrecer unas vistas del trabajo que se empezaba a hacer en ese tiempo, sin detenerse en las actitudes o motivos de ellos. La intención de la exhibición fue demostrar que ese "movimiento" existe. La mayoría producido por colectivos, las publicaciones visuales exhibidas indicaron una serie de alternativas a las dinámicas sostenidas por la alta politización de los grupos de artistas que dominaron la escena del arte, el cual todavía forma parte de la inortodoxia y actitud independiente hacia el oficialismo. Miembros de varias editoriales exploraron diferentes relaciones entre texto e imagen, y opciones en lenguajes gráficoa los cuales pudieron bajar los costos, alta velocidad de producción, es posible. La idea de producir múltiples fué importante, pero el deseo de controlar el proceso de producción y establecer una íntima relación entre el objeto publicado y el usuario fué más en sus consideraciones.

Entre 1977 y 1978, el grupo SUMA presentó la primera publicación fotocopiada, sobre todo interesado en imágenes urbanas, rescataron -no sin tintos de nostalgia- toda clase de imaginaria popular, y reciclaron eso en sus primeras producciones: libros en los cuales cierto carácter de narrativa predomina, por medio de secuencias y la repetición de imágenes permutadas. En muchas ediciones fueron hechas en duplicadores por gente no familiar a esos libros, esta nostalgia por la imaginaria urbana es nuevamente encontrada en el uso repetido de lo barato y papelería decontinuada, instantáneas fotográficas, vuelta de siglo, estampas de goma así como texto e imagen tomadas de gacetas policíacas y comics desaparecidos.

En 1976, Felipe Ehrenberg impartió varios cursos en la Escuela Nacional de Artes Plásticas e introdujo el mimeógrafo hecho a mano más conocido como "Pinocchio". En un corto tiempo sus seminarios llegaron a ser el principal origen de inspiración sabiendo cómo y la información para la primera pequeña editorial de artistas. De esta manera SUMA nació y dos de sus miembros arrancaron publicando consistentemente: Gabriel Macotela un pintor y artista de multi-media, fundó la editorial La Cocina y el pintor Santiago Rebolledo firmó sus producciones Agru-pasión Entre Tierras, un intraducible título que juega con las palabras "asociación" y "pasión".

Trabajando con Yaní Pecanins y Walter Doehner, La Cocina de Macotela publicó antologías poéticas y cajas gráficas, hojas sueltas, todo en un mimeógrafo viejo Gestetner, y pronto atrajo jóvenes artistas con varias habilidades. Su primera producción descansó sobre texto e imagen, siempre ayudándose una a la otra o, en ocasiones, independientemente de cada una. Esto nos condujo a la publicación de un accidente periódicamente llamado Paso de

Peatonos. Al mismo tiempo, Pecanins, una poeta visual, produjo libros de hojas sueltas en muy limitadas ediciones desde aquellos objetos parecidos a extraños botones de ropa, abanicos, que ella pegó en sus libros. En contraste al resto de La Cocina, los trabajos de Pecanins son imbuidos en una específica unidad, reminiscencias de cartas de amor descubiertas, la mirada vuelta atrás en un tiempo cuando el brocado probó ser buena probada.

Por su parte, Santiago Rebolledo bien podría ser considerado el cronista de any city. Colombiano de nacimiento, interrumpió hace ocho años su viaje a Nueva York y se estableció en México. La gente dice que su gusto nació para el anónimo de la ciudad y la imaginaria descartada es prominente en sus pinturas y libros de arte, todo lo cual es caracterizado por su escritura garrapateado a mano que recuerda su personal experiencia.

De las editoriales visuales, La Cocina es la más vieja. Algunos de sus colaboradores han, en su momento, formado sus propias editoriales. Uno de esos casos es el pintor Emilio Carrasco, quien se estableció en el norte de Zacatecas, donde en asociación con el escritor Alberto Huerta, fundó la Rasqueta. En las publicaciones de La Rasqueta encontramos muchas similitudes con el trabajo de Macotela y Pecanins. Más importante, aunque, la intención de Carrasco y Huerta al publicar lo impublicable. Viviendo en una ciudad de provincia, los hace sabedores de las dificultades que los artistas locales tienen para hacer su propio trabajo, para la intención de abrir canales de distribución. Cada vez ellos reciben donaciones por sus publicaciones vendidas en locales modestos y en comunidades. El inventario de La Rasqueta consiste en una línea de herramientas básicas, sus "Pinocchios" y lotes de papel desechado por la universidad local y oficinas de gobierno. Ellos publican un boletín llamado Ahí viene el Rascuache, y ellos animan a la gente a producir en comunidad periódicos y enseñan a publicar otros, lo cual les da inmediata relevancia en su vida diaria.

Poquitas editoriales siguen proliferando, muchas de ellas después del sugestivo uso del "Pinocchio".

Entre las más importantes son La Flor de Otro Día, y Tinta Morada. Las características de la producción de La Flor de Otro Día son libros objeto muy reminiscentes -tal vez inconcientemente-, varios de ellos antiguos de impresores que prácticamente han desaparecido: calendarios ingeniosos, dibujos de cine, boletos, cajas con figuras que salen. Sus iniciadores, Marielena Montaner y Chac, casi invariablemente presente en sus posterior edición, con Jazzay happenigs. Curiosamente muchas de sus publicaciones celebran festividades nacionales aunque de una manera muy particular. Sus imágenes son vigorosas y claras, diseñadas por Chac especialmente para duplicarse, muy diferente de los que hace La Cocina o La Rasqueta.

Tinta morada, en comparación, solamente publica revistas, Lacre y Tendedoro. Lacre es un ensamblaje de artistas, impreso en

ediciones de cien copias. Tendedero publica textos íntimos, textos indeterminados, y manuscritos llenos de correcciones, todo concientemente visual y muy nostálgico. Tendedero es como nuestros cuadernos de niños, lleno de símbolos estampados y estrellas de cropel como algunas usadas por nuestros maestros en tareas de casa. La cubierta de la revista cambia de acuerdo a los tipos de rótulo que consiguen en viejos establecimientos del centro. Ellos usan estos materiales porque son baratos tratando de "rescatar sentimientos que están desapareciendo" de la memoria común.

Otra consecuencia del movimiento de las editoriales visuales que producen trabajos en esta vena, es la operación de una mujer llamada Tres Sirenas. La poeta Carmen Boullosa viene a ser "visual" pues crea libros donde cada uno es un poema. Boullosa pone tipos y opera una pequeña máquina de imprenta, con habilidades que ella aprendió en otra pequeña editorial llamada Martín Pescador.

Martín Pescador fué fundado por Juan Pascoe, quien por varios años ha publicado plaquettes de exquisita poesía en la mejor tradición de imprenta, produciendo minúsculas ediciones de finos ejemplos de tipos hechos a mano junto con la encuadernación. Tres Sirenas, en comparación con otras editoriales visuales, emplea papeles finos y los libros son terminados a mano, de acuerdo al motivo del poema. El concepto de Boullosa del libro vincula la estrecha relación entre texto e imagen, una división que no puede ser casual ni divisible.

Más recientemente, pequeñas y nuevas publicaciones caseras han empezado a publicar el tipo de libros de artista que hemos discutido arriba. La editorial Los Talleres ha traído el libro en offset y serigrafía por Lourdes Grobet y yo, llamado "Se escoge el tiempo", que consiste en textos sobre fotografías; editorial Penélope publicó del artista Alberto Castro Leñero "Crónica de veinte días". Y en 1984 el Taller de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de "Impresión no provechosa", en un proyecto llamado "Imaginerías", invitó a poetas y artistas a presentar propuestas para su posible publicación.

De esas notas debe quizá ser concluido que nosotros, los artistas visuales, podemos imprimir más en menos para os tiempos que vienen.

CAPITULO II

TECNICAS DEL GRABADO EN HECO

BURIL

Se puede decir que esta técnica originó al grabado en metal, pues es la más antigua, aunque ya en la actualidad pocos grabadores la cultivan.

El buril es herramienta de acero con una punta en forma de prisma truncado (aunque los de diferentes formas los hay), se graba sobre el metal ya pulido, con trazos derechos, curvos, paralelos, cruzados, más o menos anchos y profundos.

Para esta técnica se utilizan por lo general buriles de distintos cortes; la punta de sección cuadrada se utiliza para líneas curvas; la de sección romboidal, líneas rectas; la rectangular para líneas anchas pero no profundas.

La plancha se puede barnizar para calcar el dibujo y poder ver los trazos ya grabados.

La plancha se apoya sobre una almohadilla de piel; el buril es usado poniendo la seta de mango en el hueco de la mano y cogiendo la barra de acero entre los dedos, de modo que el índice haga presión sobre la arista opuesta a la punta y pueda guiar ésta. El buril debe mantenerse casi paralelo a la plancha que se graba, a los lados de cada incisión se forma una rebaba que es necesario quitar con el rascador.

El afilado del buril; se hace sobre la piedra de afilar cogiendo el instrumento con las dos manos y tallando hacia adelante y atrás para obtener un ángulo perfecto.

PUNTA SECA

En este proceso simple y directo, la imagen es grabada en la placa con una punta de acero. A pesar de su simplicidad, la punta seca es capaz de mucha belleza; es probablemente el más autobiográfico de todos los procesos del grabado, porque el dibujo es hecho directa y muy libremente.

Quando la punta se hunde a través de la placa, hace ranuras ó surcos. La profundidad y fuerza del resultado de la línea depende del metal utilizado, la punta, la presión ejercida, y el ángulo en el cual la herramienta es empuñada. Los elevamientos de la punta dan una robaba de metal en los extremos del surco, la cual retiene tinta durante la impresión y dá la característica línea aterciopelada, que es comúnmente asociada con la técnica de la punta seca. La robaba es fácilmente robajada en el proceso del entintado, limpiado y estampado. Como resultado, las placas de punta seca son algo frágiles y son comúnmente destinadas para ediciones pequeñas; de otro modo las impresiones largas irán aumentando en variación.

Cualquier punta de acero que no sea demasiado frágil puede ser adaptado para este uso. Algunas excelentes puntas han sido hechas usando herramientas eléctricas; por ejemplo, una herramienta eléctrica vibratoria que puntea en alta velocidad y puede ser ajustada para profundidades que hará mil huecos en miniatura, los que retendán la tinta en la impresión.

El cobre es fácil de dibujar, con buena resistencia al uso, es el metal tradicional para esta técnica, pero en la actualidad los artistas pueden escoger de una variedad que incluye zinc, aluminio, latón, estaño, acero blando, plásticos, masonite, y muchos otros.

MEZZOTINTA

Este procedimiento también recibe el nombre de grabado a la manera negra ó grabado de humo. Fué descubierto por Luis Siegen en el siglo XVII, y posteriormente perfeccionado por los ingleses durante el siglo XVIII.

Consiste en granear la plancha de metal, ya sea cobre ó zinc de una manera uniforme, con una cuchilla curva de pequeños dientes llamada "berceau", conocida también como cuna.

La cuna se balancea sobre el metal hasta dejar un perfecto graneado que una vez entintado nos dá un negro profundo. En seguida se hace el calco del motivo o se dibuja directamente con algún lápiz de color o tinta.

Con el rascador y el bruñidor se va eliminando el graneado hasta conseguir una gama de grises que va del blanco al negro. El resultado final no es de contornos lineales sino de manchas, lo que le dá un carácter mórbido, que es su característica.

EL AGUAFUERTE

Consiste en aplicar una capa de barniz con base decera sobre una plancha de zinc ó cobre. Sobre esa capa se nece una calca del dibujo deseado, o bien, se dibuja directamente con una punta de acero y posteriormente se le dá un baño de ácido. El resultado es un dibujo a línea.

El barniz utilizado es una mezcla de cera virgen, betún de Judea y goma almáciga. Se calienta al baño maría y, ya mezclados, se vierte el líquido en una charola con agua fría; en ésta se amasa el barniz en forma de barra o de bola.

Para aplicar el barniz líquido de aguafuerte se utiliza una brocha de pelo fino y no es necesario calentar la plancha, la solución de ácido en el cual la placa es atacada se llama "mordiente" o "baño de ácido". El ácido nítrico es el más ampliamente usado. Las siguientes proporciones son prácticas para atacar placas de zinc: 1 a 10 (1 de ácido en 10 partes de agua) para delicadas líneas controladas; 1 a 8 para trabajos generales de línea, cuando un mederado y rápido atacado es deseado; 1 a 4 para líneas atacadas profundamente.

El percloruro de hierro es otro ácido que ataca limpiamente, de preferencia se usa para aguafuertes en cobre. El baño es compuesto de 1 parte de percloruro de hierro y 1 parte de agua. El atacado debe ser hecho con la placa sumergida cara abajo y descansando en trozos de vidrio. Esto permite que los sedimentos que se forman queden fuera de las líneas; si la placa fuera atacada cara arriba, los sedimentos podrían acumularse y obstaculizar la acción del ácido.

EL AGUATINTA

Descubierta por G. B. Leprice, este procedimiento consiste en depositar un polvo (resina de Colofonia), de manera uniforme sobre una placa de zinc o cobre. Se fija a la misma por medio del calor: enseguida se trabaja con pincel y goma laca (a manera de bloqueador) el dibujo deseado.

Un aguatinta hecha en zinc alcanzará su máximo de tono (negro), en cerca de 15 a 20 minutos cuando es atacado en una solución de ácido 1 parte de ácido nítrico por 9 de agua.

No es conveniente usar soluciones de ácido fuerte porque el atacado es más rápido y difícil de controlar.

Los artistas interesados en controlar exactamente sus tonos, pueden hacer una escala de "tiempos-tonos" la cual puede ser de blanco a negro, midiendo el tiempo para cada tono deseado.

Aunque el aguatinta es el método más conocido, existen otras variantes que bien se pueden emplear como son; laca en spray. Una placa barnizada puede ser punteada con un cepillo de alambre, aguja ruletas, etc. para producir áreas tonales; puede ser pasada a través de la prensa con lija para producir otra clase de graneado.

BARNIZ BLANDO

Esta técnica es ejecutada con un barniz que es sensitivo a la presión. Las texturas presionadas en el barniz producirán una huella y expuesto el metal al ácido se grabarán dichas texturas.

Las líneas dibujadas a través de un papel puesto sobre la placa, dará la textura del dibujo en el papel a la placa y se grabará como un efecto de crayón. Las áreas tonales pueden ser ejecutadas por presión de materiales tramados o tejidos de malla, a través del barniz blando, y cuando se grabe se bloquean algunas áreas de acuerdo a la profundidad de tono que se desee.

Un barniz blando se obtiene agregando a un barniz duro para agua fuerte cierta cantidad de vaselina aóvida, sebo o manteca. Se aplica con rodillo sobre la placa caliente, también se puede aplicar con brocha.

Algunos artistas trbajan sobre un papel delgado que es colocado sobre la placa con barniz blando, con un margen de doblez sobre el reverso de la placa y doblada en un extremo para que el registro del trabajo sea mantenido y pueda ser checado de vez en vez. El dibujo es hecho directamente sobre el papel con lápiz, un bolígrafo, o estilógrafo. La punta del instrumento de dibujo roma; verá el barniz de la placa siempre que una cierta presión sea aplicada, (la mano no deberá descansar demasiado fuerte sobre la capa de barniz). Cuando se grabe, las líneas de dibujo o marcas impresas hechas con un grano, como textura de crayón, burda o fina dependerán del papel usado.

Las texturas de lana, corteza, papel de aluminio, u otros materiales pueden ser transferidos por contacto poniéndolos cara abajo sobre la placa con berniz blando y pasándola por la prensa con menos presión que la usada para emprimir. Las áreas texturadas pueden ser definidas con bloqueador.

Cuando la imagen es realizada, la placa es atacada de la misma manera que la descrita para el aguafuerte.

AGUAFUERTE AL AZUCAR

Este procedimiento permite que la imagen sea dibujada o pintada directamente, y ello la hace admirable por su libertad de trabajo a brocha y líneas a pluma de un carácter caligráfico.

Un dibujo a pluma soluble en agua o a brocha es hecho en la placa con una solución contenido azúcar, agua y tinta china. Cuando la imagen ha secado, una capa de barniz líquido se aplica sobre la superficie de la placa. Cuando ésta ha secado, la placa se sumerge en una charola de agua caliente.

El agua penetra a través de las áreas dibujadas con la solución de azúcar y causa que ella se hinche y se disuelva, dejando expuesto el metal. El resto de la placa se conserva protegida por la capa de barniz y no se atacará.

Las áreas expuestas deben ser aguatinadas o de otra manera texturadas para que agarren tinta apropiadamente.

Varias formas hay para hacer la mixtura de este procedimiento: La primera es una mezcla de anilina de cualquier color, agua y jabón en pequeñas escamas y en poquísima cantidad; otra es mezclando agua, azúcar y tinta india. Otras sustancias como la glicerina y la goma arábiga pueden ser usadas variando las fórmulas para hacer técnicas individuales.

CAPITULO III

EL TEMA DE LA OBRA: "LOS CAPRICHOS DE LA LOCURA" ALGO SOBRE LA LOCURA

La locura causó gran temor a los europeos de la Edad Media. En ella se veía una especie de santidad, de iluminación, y en ocasiones, de posesión demoníaca.

Se tiende a separar a los locos de la población para confinarlos junto a los delincuentes, perversos y rebeldes.

Se crean instituciones alejadas de las ciudades donde permanecen encadenados en cuartos sombríos sin atención médica. Se han creado lugares de encierro fuera de las ciudades, pues la población tiene miedo de ser contaminada por las emanaciones de la locura del otro lado de los muros.

La hostilidad y el miedo hacia los enfermos mentales en el siglo XVII, era notable; el tratamiento a que eran sometidos era brutal, pues se consideraba que al perder la razón se perdía también la condición humana.

Se suponía que los locos eran como bestias, insensibles al dolor, al frío y al hambre; solo sometidos por la fuerza; de ahí que la imagen dominante sea el látigo y las cadenas.

Dos generaciones más tarde, las concepciones empezaron a cambiar. Al final del siglo XVIII, el escepticismo se extendió lentamente.

Europa comenzó a recuperarse de las pestes y las guerras santas, la ilustración comenzó a ganar terreno.

A finales del siglo XVIII y principios del XIX, el cambio fue radical: la piedad y humanitarismo fueron considerados más efectivos en el tratamiento de los enfermos mentales.

En el fondo de estas actitudes está la transformación social que anunciaba la Ilustración con su nueva imagen del hombre, expresada por los humanistas. Pinel y Tuke han quedado como el símbolo de esta transformación quitando las cadenas a los locos y abogando por un trato más humano.

Los grandes reformadores libraron a los enfermos de sus cadenas, pero los confinaron a asilos especiales. Para que la locura fuera objeto del interés científico solo quedaba un paso.

La Psiquiatría hizo su aparición en la última década del siglo XVIII, y los primeros años del XIX. Con Reil en Alemania, Pinel en Francia y Tuke en Inglaterra.

Con el reconocimiento de que los enfermos mentales son seres humanos distintos a los demás, se inició la historia médica de estas enfermedades y trastornos que han acompañado a la humanidad

desde tiempos antiguos.

Al final del siglo XIX, las tendencias en la investigación científica y filosófica fueron dominadas por el enfoque positivista y mecanicista. Este resultó ser un fuerte impulso para el desarrollo de la Física y la Biología, obteniéndose descubrimientos notables en el campo de la patología celular, la bacteriología, etc. En el conocimiento de las causas de los desórdenes mentales no hubo avances equivalentes, pues se desechaba cualquier implicación psicológica.

En la primera mitad de este siglo, dos corrientes paralelas rompieron la aparente unidad de la psiquiatría: una fué el psicoanálisis, la otra, la neuroquímica y la farmacología.

La revolución iniciada por Freud consistió en ampliar el campo de la psiquiatría, abordando el estudio y tratamiento por medios psicológicos de desórdenes no incluidos anteriormente en el catálogo de las enfermedades mentales: la neurosis y algunas formas patológicas del carácter.

Hasta la mitad del presente siglo, predominó un gran pesimismo acerca del pronóstico de las enfermedades mentales, vistas como un destino ineludible, imposible de cambiar. Como consecuencia, los enfermos eran gravemente descuidados en las instituciones.

En los años treinta, se desarrollaron tratamientos como la terapia electroconvulsiva, el coma insulínico y la psicocirugía, pero fué a partir de 1952, que se produjo un cambio radical con la introducción de fármacos psicoactivos.

Gracias a estas drogas, muchos enfermos mentales pudieron ser tratados eficazmente, provocando la transformación de los asilos en verdaderos hospitales psiquiátricos.

DESARROLLO DE LA OBRA

1.- Título: "LA ESPERA"

Medidas: 41 x 49 cms.

Técnicas empleadas:

Aguafuerte

Crayón

Buril

El grabado está formado por una pareja que está a la expectativa. El título es lacónico ya que se quiere dar énfasis a la imagen.

1. Se dibujó la imagen sobre una plancha preparada con barniz de aguafuerte: se procedió a darle un baño de ácido nítrico.

2. Sobre el dibujo grabado se extendió una capa de crayón y posteriormente se le dió una baño de ácido.

3. Se lijó la superficie del metal para alcanzar las figuras y por último se dieron unos acentos con el buril y se dió por concluida.

2.- Título: "ADAN Y EVA"

Medidas: 41.8 x 53.5 cms.

Técnicas empleadas:

Aguafuerte

Barniz blanco

Buril

1. Se realizó el dibujo al aguafuerte.

2. Se trabajó el fondo con barniz blando.

3. Se dieron algunos acentos con buril.

En este grabado se toma como pretexto el tema de Adán y Eva. Para lograr el efecto dramático se ha envuelto a las figuras en una atmósfera de penumbra, queriendo dar la idea de una pareja humana confinada al aislamiento.

3.- Título: "LOS ANTI-HEROES"

Medidas: 36 x 40 cms.

Técnicas empleadas:

Aguafuerte

Punta seca

Buril

1. Las figuras y el fondo se dibujaron al aguafuerte.

2. Se dibujaron algunas partes de las figuras y el fondo con punta seca.

3. Se reforzó en algunas zonas con buril.

En este grabado se busca crear la sensación de soledad, lo que es una constante en esta serie de grabados.

4.- Título: "EL SECRETO DE LA SOLEDAD"

Medidas: 40.5 X 50 cms.

Técnicas empleadas:

1. El dibujo se realizó al crayón aguafuerte con un rayado total de la plancha.
2. Se trabajó al crayón sobre las dos figuras y después se lijó para aclararlas.
3. Se utilizó aguatinta y después se lijó para dejar solamente la huella de la textura.

La idea es también enfatizar el sentimiento de soledad en las dos figuras rodeándoles de un ambiente sobrio, trabajando en su mayoría a base de líneas.

5.- Título: "LA BALADA DEL PINTOR DE GIRASOLES"

Medidas: 40 X 50 cms.

Técnicas empleadas:

1. Se realizó el dibujo al aguafuerte.
2. Se empleó el aguatinta sobre toda la plancha y luego se lijó en algunas zonas.
3. Por último, se dieron unos retoques con el buril y se dió por terminada.

Como el título lo señala, es una especie de homenaje al pintor Vincent Van Gogh. Aquí se ha buscado crear una atmósfera sórdida, que nos remita al ambiente de encierro en que se encuentran los locos.

6.- Título: "UN MODERNO QUIJOTE"

Medidas: 40 X 49.7 cms.

Técnicas empleadas:

1. Se realizó el dibujo al aguafuerte
2. Se texturó la imagen por medio de una manta de cielo con la técnica del barniz blando.
3. Se resinó el fondo con grano grueso para lograr una aguatinta, y posteriormente se lijó el fondo para aclararlo.

Se tomó como pretexto el tema del Quijote. Pero en este caso es un Quijote despojado de su armadura y de su lanza; mira de frente al espectador con su mirada extraviada en la locura.

7.- Título: "LA JAULA DE LAS LOCAS"

Medidas: 49.7 X 50 cms.

Técnicas empleadas:

1. Se realizó el dibujo de las figuras y el fondo a la aguafuerte.
2. Se aplicó aguatinta a toda la placa y enseguida se procedió a lijar en algunas partes.
3. Se aplicó la cuna al ropaje de la figura del primer plano.

La idea es representar a una mujer loca, en el encierro con toda su crudeza y fealdad; se hace énfasis en el gesto del personaje.

8.- Título: "EL GRITO"

Medidas: 40.8 X 50 cms.

Técnicas empleadas:

1. Se realizó el dibujo al aguafuerte.
2. Se trabajó la imagen al crayón y se procedió a raspar la plancha.
3. Se resinó toda la plancha para realizar un aguatinta y después se lijó para aclarar la imagen.

En este caso se trata de una sola figura, la cual ha sido trabajada de una manera agresiva, grotesca, haciendo patente la fealdad.

9.- Título: "EL BLUES DE LA GRANJA"

Medidas: 49.4 X 40 cms.

Técnicas empleadas:

1. Se realizó el dibujo de las figuras y el fondo al aguafuerte.
2. Se utilizaron las técnicas del azúcar y el crayón simultáneamente.
3. Se utilizó el aguafuerte para el fondo y los rostros de los personajes, enseguida se lijó para aclarar algunas partes.
4. Por último, se empleó el buril para acentuar los rostros.

En este grabado se hace alusión a las granjas, que son lugares ubicados fuera de las ciudades donde van a parar los enfermos mentales que ya no tiene cura.

ILUSTRACIONES

Lámina 1. "LA ESPERA", 1985, aguafuerte.

Lámina 2. "ADAN Y EVA", 1985, aguafuerte.

Lámina 3. "LOS ANTI-HEROES", 1985, aguafuerte.

Lámina 4. "EL SECRETO DE LA SOLEDAD", 1987, aguafuerte.

Lámina 5. "LA BALADA DEL PINTOR DE GIRASOLES", 1987,
aguafuerte.

Lámina 6. "UN MODERNO QUIJOTE", 1988, aguafuerte.

Lámina 7. "LA JAULA DE LAS LOCAS", 1988, aguafuerte.

Lámina 8. "EL GRITO", 1989, aguafuerte.

Lámina 9. "EL BLUES DE LA GRANJA", 1989, aguafuerte.

CONCLUSIONES

Los medios con que cuenta la industria en la producción del libro en la actualidad, como son el rotograbado, en el que los caracteres se graban en una plancha de cobre por medios fotomecánicos, alcanzando un tiraje de 20.000 impresiones por hora. O bien, el offset que se utiliza para la reproducción de impresos publicitarios y libros; en él la composición se transfiere a una plancha de zinc y de ella a una de goma, le permite excelentes impresiones.

Otro medio muy utilizado en la actualidad es la fotocopia, que se presta a tiradas reducidas y facsímiles: alcanza una gran semejanza con el original.

Ante estos elementos modernos no pueden competir los antiguos procedimientos de impresión, aunque bien sabemos que han estado estrechamente ligados a la historia del libro.

En base a lo expuesto anteriormente, podemos decir que el servirse de las técnicas tradicionales del grabado para la realización de un libro de artista resulta ser medio de expresión tan eficaz que nos proporciona una nueva vía de experimentación dentro de las alternativas que nos ofrece la gráfica en la actualidad.

BIBLIOGRAFIA

- 1.- Artaud Antonin, VAN GOGH, EL SUICIDADO DE LA SOCIEDAD Madrid, Ed. Fundamentos, 1977.
- 2.- Autores varios, RAZON LOCURA Y SOCIEDAD, México, Siglo XXI, 1986.
- 3.- Covantes, Hugo., EL GRABADO MEXICANO EN EL SIGLO XX, Ed. del autor, 1982.
- 4.- Castilla del Pino, Carlos., INTRODUCCION A LA PSIQUIATRIA, Madrid, Alianza Editorial, 1982.
- 5.- Chamberlain, Walter., MANUAL OF ETCHING AND ENGRAVING, London, Ed. Thames & Hudson, 1972.
- 6.- Díaz de León, Francisco., DE JUAN ORTIZ A JOSE GUADALUPE POSADA, México, Ed. Academia de Artes, 1973.
- 7.- Dahl, Svend, HISTORIA DEL LIBRO, Madrid, Alianza Editorial, 1972.
- 8.- De la Torre Villar, Ernesto., BREVE HISTORIA DEL LIBRO EN MEXICO, Ed. UNAM, 1990.
- 9.- Foucault, Michal., HISTORIA DE LA LOCURA EN LA EPOCA CLASICA, México, F.C.E., 1986.
- 10.- Goldman, Shifra M., PINTURA MEXICANA CONTEMPORANEA EN TIEMPOS DE CAMBIO, México, Ed. Domés S.A., 1989.
- 11.- Heller, Jules., PRINTMAKING TODAY, Nueva York, Ed. Holt, Rinehart and Wiston, 1972.
- 12.- Ivins Jr., IMAGEN IMPRESA Y CONOCIMIENTO (Análisis de la imagen prefotográfica), España, Gustavo Gili, 1975.
- 13.- Manoni, Maud., EL PSIQUIATRA SU LOCO Y EL PSICOANALISIS, México, Ed. Siglo XX, 1987.
- 14.- Plá, Jaume, GRABADO CALCOGRAFICO, Barcelona, Blume, 1977.
- 15.- Rubio Martínez, M., AYER Y HOY DEL GRABADO Y SISTEMAS DE ESTAMPACION, España, 1977.
- 16.- Romero de Terreros, M., EL ARTE EN MEXICO DURANTE EL VIRREINATO, México, Ed. Porrúa, S.A., 1951.
- 17.- Rodríguez Prampolini, Ida, UNA DECADA DE CRITICA DE ARTE, México, Sepsetentas, SEP., 1974.
- 18.- Rodríguez Prampolini, Ida, DAD, DOCUMENTOS, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM., 1977.

- 19.- Smith Gibbs, M. Inc., ARTIST'S BOOKS, USA, Ed. Joan Lyons, 1987.
- 20.- Tibol, Raquel, GRAFICAS Y NEOGRAFICAS EN MEXICO, México, SEP, UNAM, 1987.
- 21.- Westheim, Paul, EL GRABADO EN MADERA, México, F.C.E., 1967.

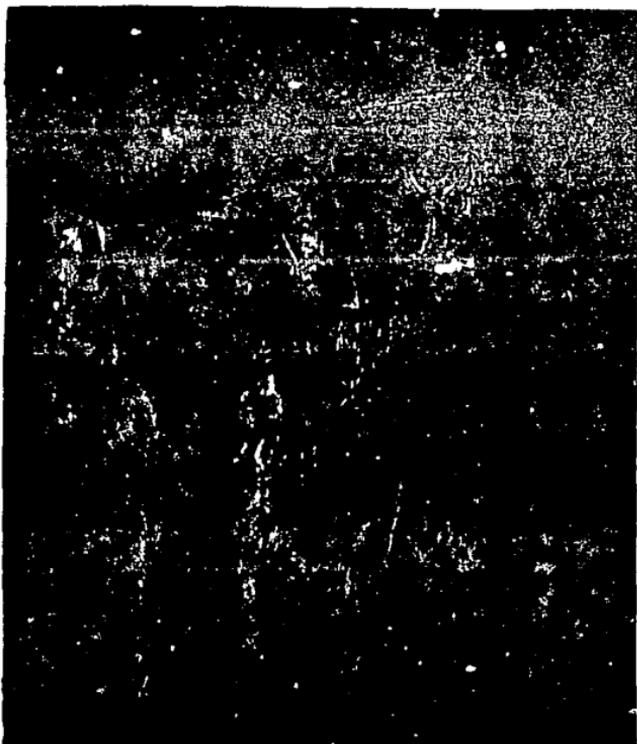


Lámina 1.

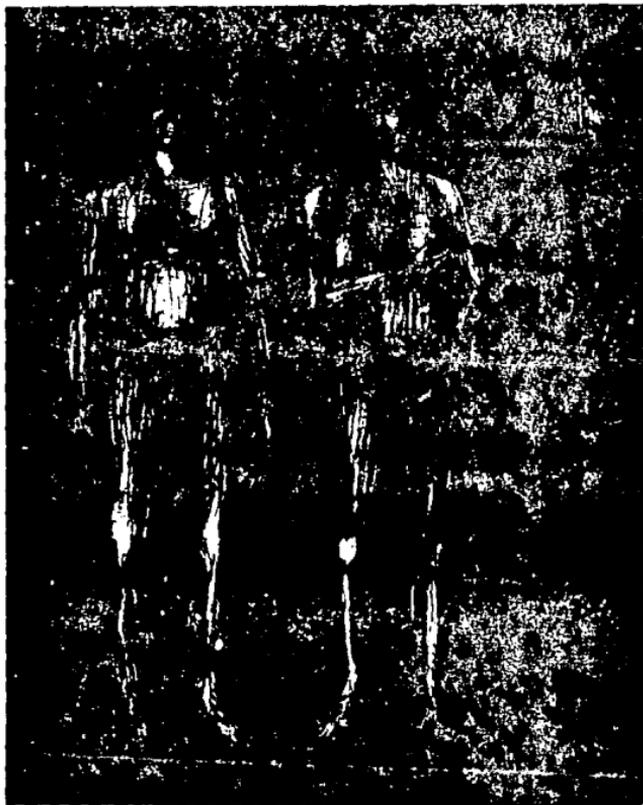


Lámina 2.



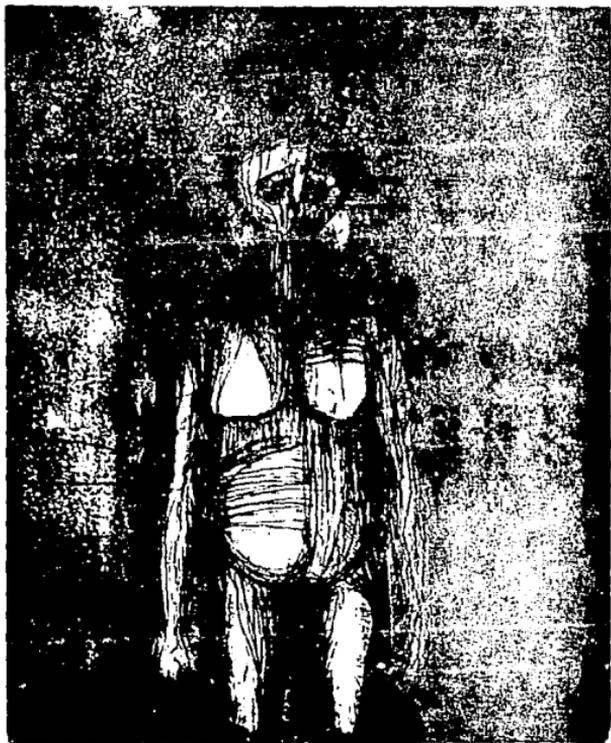
Lamina 3.



Lámina 4.



Lámina 5.



Lémina 6.



Lámina 7.



Lámina 8.

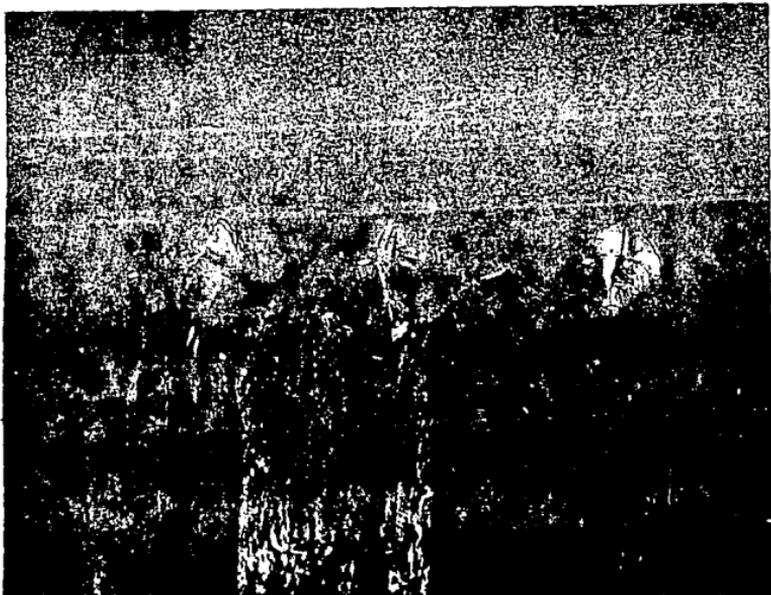


Lámina 9.