

20
2Ej



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

" EL LIBRO Y LA COLADERA "

EL OBJETO DESCONTEXTUALIZADO COMO FORMA SIMBOLICA

TESIS QUE PARA OBTENER EL TITULO DE LICENCIADO EN ARTES VISUALES

PRESENTA:

IRMA ORTEGA PEREZ



**DEPTO. DE ASSEORIA
PARA LA TITULACION
ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLASTICAS
KOCHIMILCO D.F**

Xochimilco, D.F., Mayo de 1996.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

INDICE

INTRODUCCION

CAPITULO I EL LIBRO

1.1	ANTECEDENTES DEL LIBRO.....	1
1.1.1	LIBRO OBJETO.....	6
1.1.2	LIBRO DE ARTISTA.....	9
1.1.3	EL LIBRO Y LA COLADERA: UNA PROPUESTA	11
	CONCLUSIONES	13

CAPITULO II EL OBJETO DESCONTEXTUALIZADO..... 14

2.1	DADAISMO Y EL OBJETO.....	17
2.2	SURREALISMO	20
2.3	NEODADA Y ARTE POP.....	22
2.4	EL OBJETO DESCONTEXTUALIZADO... LLEVADO A MI PROPUESTA.....	24

CAPITULO III DESARROLLO DE LA OBRA

3.1	LOS MATERIALES.....	25
3.1.1	CARACTERISTICAS DE LA ROCA UTILIZADA....	26
3.1.2	LA COLADERA	27
3.2	CONSTRUCCION DEL LIBRO OBJETO.....	30

	CONCLUSIONES	33
	LISTA DE FOTOGRAFIAS.....	34
	BIBLIOGRAFIA	36

EL LIBRO Y LA COLADERA

EL OBJETO DESCONTEXTUALIZADO COMO FORMA SIMBOLICA

INTRODUCCION

La importancia de realizar un libro coladera, surge de la inquietud de retomar los objetos cotidianos como pretexto para producir una obra determinada.

Originalmente la "coladera" empezó a hacerse presente de manera muy especial, y debido a que es un objeto sumamente cotidiano en una sociedad urbana, como la nuestra, es muy fácil tropezar con una de ellas a cada momento.

Llama la atención su forma, su textura, su color, su composición y su repetición. Parece especialmente interesante "tropezar" con este objeto a cada momento. Incluso su ausencia es importante, y de hecho creo que de su ausencia surgió el interés por su presencia.

El hecho de caminar por la calle y "estar alerta" de no caer en el orificio que corresponde a una coladera, empezó a hacer consciencia de su existencia. Se observó su forma y color; su constancia en cada avenida, y con qué frecuencia se repetían a lo largo de la calle. Al percibir sus olores se nota el rechazo que éstos producen. También se notó que a la mayoría de la gente le molesta el olor que proviene de las coladeras.

De esta continua observación surgió la idea de utilizar la coladera como elemento de una obra plástica. Posteriormente se hicieron bocetos de las posibilidades que tenía para utilizarla, hasta que se decidió juntar dos objetos que de alguna manera tuvieran cierta relación entre sí, no funcionalmente, ni tampoco formalmente, la importancia radicaba en unirlos sin que tuvieran más relación que la cotidianidad. Al hacerlo compartían el espacio, el material, el enfoque, sin perder sus cualidades significativas.

Al elegir cada uno de dichos objetos se profundiza sobre sus características propias y su significación. De esta forma se ha podido hacer más evidente la relación entre cada

objeto para que adquiriera un carácter más específico al compartir un espacio común a ambos elementos.

El libro es uno de los objetos "cotidianos" retomado para incorporar la coladera como elemento formal y conceptual.

El libro-coladera tendrá como características formales: que será de piedra volcánica y que contendrá en el centro un orificio en el cual se insertará una coladera de aluminio.

Se intenta realizar el libro-coladera de un material poco ordinario al que actualmente se utiliza para hacer libros. De hecho se trata de una escultura de piedra con forma de libro-coladera, en los que interactúan todas sus características; tanto como libro-coladera, así como de escultura de piedra.

En la composición se utilizó el formato rectangular para conformar un biombo, es decir, se recurre al objeto-libro para construir un libro-escultura.

Se aborda el libro sin abarcar los elementos formales como el papel y la tinta; se retoman características específicas de los "otros libros" del pasado como la piedra acuminada que utilizaban en el cercano medio oriente antiguo y al formato de "biombo" de los códices prehispánicos. Al incorporarle la coladera; desaparecen las reminiscencias de escritura y se hace evidente la presencia de la "coladera" como objeto significativo que es capaz de desplegar esa amplia gama de acepciones que posee como 1) objeto funcional dentro de su contexto y gracias al cual adquiere significaciones y 2) como de el carácter que posee al ser descontextualizado.

Para ello se inicia con una breve reseña de los antecedentes del libro, mencionando un poco de las culturas del Medio Oriente Antiguo, principalmente debido a que es en Sumer

donde se hallan los vestigios más remotos de escritura sobre tabillas de arcilla con la escritura cuneiforme, y donde se crearon los primeros libros en los que se muestra a través de las narraciones su cultura, costumbres, poesía, situación social, política, económica, etc.

Posteriormente se hace mención de lo que es el libro-objeto y se describe brevemente el enfoque que sobre todo da Raúl Renán a los libros alternativos: a "otros libros" que han dado pauta a la existencia de los libros que se han venido elaborando al margen de la imprenta. Más adelante se mencionan las características que posee un libro de artista, la diferencia que hay con libros tradicionales y la cercanía que tiene con la obra de arte.

No es posible pasar por alto el tema del objeto descontextualizado en este caso. En el segundo capítulo, tanto el dadaísmo, como el surrealismo, el neoladá y arte pop, ayuda a visualizar el porqué del objeto y el porqué de su presencia dentro de la obra plástica; el momento de su aparición y el enfoque que se le ha venido dando.

Finalmente en el capítulo III se mencionan los materiales utilizados y el proceso de realización de la obra, estableciendo vínculos con los capítulos anteriores.

Aunque al desarrollar una obra se lleva un proceso determinado, el hecho de ir registrando cada paso hace que se conscientice sobre el proceso de elaboración; esos pasos que se mecanizan y que generalmente al finalizar la obra pasan inadvertidos ante nuestros propios ojos, pero que fueron indispensables para concluir la obra.

Se pretende retomar los objetos que son parte de la vida cotidiana para realizar una obra plástica.

Al observar el entorno se ha notado que los objetos poseen una significación o carga semántica muy fuerte, de la que no se pueden desligar; sin embargo, a pesar de eso, dichos objetos no atraen la atención más allá de su funcionalidad.

Para trascender esa función real de cada objeto, se pretende juntar dos objetos completamente diferentes en cuanto a función y forma, tratando de crear otra impresión a la que tienen generalmente, sin que ambos elementos pierdan su carga semántica o esencia. Además de hacer que su función real, se convierta en función virtual; dicha función es respaldada por la significación de ambos objetos.

Para lograr lo anterior, se descontextualizan ambos objetos modificando ciertos aspectos; en ocasiones en cuanto a material o en cuanto a forma, pero tratando siempre de conservar su valor como objeto, dando una visión diferente a la tradicional.

Se intenta que el objeto sea capaz de hablar por sí mismo, para que al mezclarse con otro objeto esa significación se vuelva más fuerte y por lo tanto se cree un lenguaje poético que remita a lo que el objeto es capaz de transmitir a través de sus características formales, trascendiendo su funcionalidad.

El propósito es crear un lenguaje poético mediante la descontextualización de objetos cotidianos; incorporados con otros objetos. Se pretende modificar su imagen tradicional, en la que se conserve su significación, es decir, revertir su carga semántica creando una nueva funcionalidad. Asimismo se pretende dar un nuevo enfoque en el que la función real se transforme en función virtual, y su significación se conserve igual. Se modificará la función y se conjuntarán ambos objetos para compartir sus características semánticas.

CAPITULO I EL LIBRO

1.1 ANTECEDENTES DEL LIBRO

En el medio oriente antiguo, se han encontrado indicios de culturas que se remontan hacia el 6000 A.C., que corresponde a la civilización Neolítica, en ellas existen vestigios pictográficos de culturas antiguas. Lo que nos da una idea de la importancia que para el hombre ha tenido durante la historia el hecho de querer manifestarse no sólo a través del lenguaje oral, sino también en forma gráfica o escrita.

Hay muestras de lo anterior a través del análisis de las tablillas de arcilla que han encontrado y traducido los arqueólogos en la antigua ciudad sumeria, lo que posteriormente fue Babilonia. Y las fechas se han establecido gracias al análisis del carbono radioactivo (C14).

Ha sido Sumer, considerada como la ciudad donde se establece la primera civilización propiamente dicha. Y precisamente es gracias a las tablillas encontradas durante las excavaciones que se ha podido establecer lo anterior.

Sumeriólogos expertos como Samuel Noah Kramer, han dado a conocer a través de sus traducciones de las tablillas de arcilla de la escritura cuneiforme, cómo fue una cultura en la que hacia el año 2600 a.c., se escribieron acontecimientos históricos como textos literarios: mitos, cuentos épicos, himnos, lamentaciones, ensayos, que narran su historia.

También a través de dichas traducciones, se ha dado a conocer su sistema de recaudación de impuestos, sus códigos de leyes, tratados de medicina, de agricultura, ética y moral, proverbios y adagios, cantos de amor, etc.

"Actualmente, los sumerios se encuentran entre los pueblos mejor conocidos del próximo oriente antiguo. Conocemos cuál era su aspecto

físico gracias a sus propias estatuas y a sus propias estelas diseminadas por los museos más importantes..."¹

Para hablar del libro se debe partir de la premisa de que el hombre ha tenido la necesidad de comunicarse, para poder manifestar sus sentimientos y pensamientos. Ya el hombre se comunicaba oralmente, pero surge la necesidad de dejar plasmados asuntos de importancia que la memoria no es capaz de retener. Ver figura 1

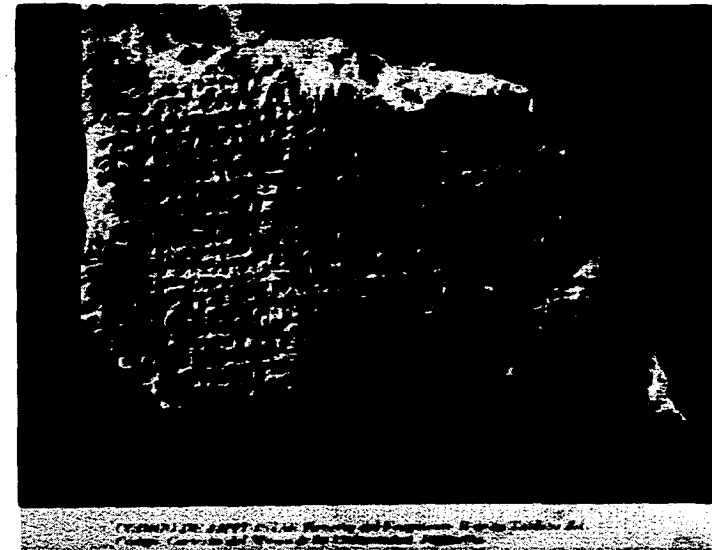


Figura 1 "Código de Lipit - Istar "

Para ello el hombre recurre no a la escritura y al libro tal como ahora lo conocemos, sino a métodos que lo llevaron a crear un sistema, por medio del cual representa,

¹ Kramer, LA HISTORIA EMPIEZA EN SUMER, 1985, Pág. 32

a través de la naturaleza, sus ideas y pensamientos, es decir, crea un sistema pictográfico e ideográfico (jeroglífico).

Howard Goldstein comenta lo siguiente respecto al libro:

"Debe quedar claramente sentido que intento definir "libro" en la forma más abarcativa posible. En la historia, la noción del libro se remonta no sólo a época tan antigua como los jeroglíficos de los pergaminos egipcios o los muros de sepulturas y a las tabillas cuneiformes de Babilonia, sino también y, sin duda, a las paredes interiores de grutas, donde los hombres primitivos crearon las primeras narrativas implícitas."²

Con el enfoque anterior se puede dar al libro una extensión más amplia a la que comúnmente se le da; de esta manera al soporte donde se "escribía", o representaban ideas puede ser considerado, como libro; así estaremos hablando, en términos generales, de libro, no en el sentido estricto del enfoque que se da al libro tradicional, sino como medio para comunicar y transmitir ideas ya sea en forma gráfica, escrita, pictórica, escultórica, etc.

Para manifestarse, antiguamente se representaban los objetos y las cosas retomados de la naturaleza, generando una especie de historia narrada a través de imágenes; las cuales se manejan como signos. Estos signos contenían ideas o conceptos, que representaban todo un suceso.

Del mismo modo que en el Antiguo Medio Oriente, también en Mesoamérica y Egipto se utilizó la escritura ideográfica para expresar ideas.

"Se trata, en general de cuentos sin palabras, con imágenes-situaciones o signos-cosas."³

² Howard Goldstein. LIBROS DE ARTISTAS. 1982. Pág. 32.

³ Escolar, Hipólito. DE LA ESCRITURA AL LIBRO. 1976. Pág. 14.

Posteriormente, estas representaciones se fueron simplificando, para poder hacer más rápido y eficiente el proceso de escritura; así como también se fue haciendo común este sistema, de tal modo que podía ser interpretado y comprendido por quienes lo leían

"[...] los dibujos, por estar reducidos esquemáticamente para la ejecución rápida, dejaron de ser reconocibles; primer ejemplo que podemos citar en que la necesidad de rapidez de la escritura prevaleció sobre la claridad de la lectura."⁴

Por ello se requiere cierto conocimiento de la cultura y de sus costumbres para llegar a interpretar y comprender los acontecimientos que están relatados en tabillas, códices, y estelas de piedra que simplificaban y modificaban una imagen para interpretarla. Ver figura 2.

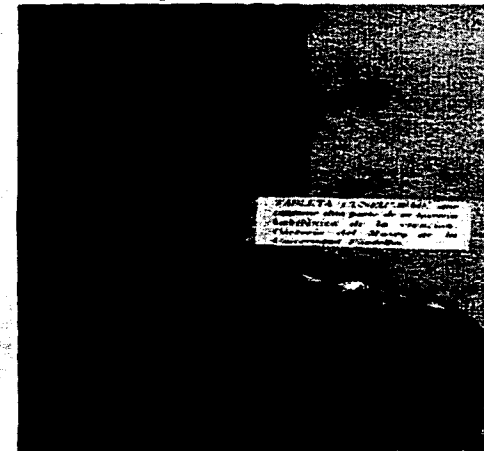


Figura 2 "Tableta Cuneiforme"

⁴ *IBID.* Pág. 22

Al referirse a la escritura, ésta no se generó en un lugar específico o único. Curiosamente se han encontrado vestigios en todos los rincones de la tierra; la llamada Poligénesis.

Por ello es que existen diversos estilos de escritura, ya que cada cultura recurría a sus propios medios para solucionar su sistema de representaciones.

"La historia de la escritura, momento de la historia de la humanidad, empezó muchas veces, y en más de un lugar."⁵

La escritura que se utilizó hace miles de años recurría a una serie de símbolos que representaban escenas cotidianas. Ver figura 3



Figura 3 " Unicornio "

⁵ IBID. Pág. 13.

"En todas partes se encuentran primero la pictografía en las diversas manifestaciones de la proto escritura... sin que haya vínculo efectivo con un idioma determinado."⁶

Por lo tanto al generarse la escritura -ideográfica en diversos lugares- al mismo tiempo-, sin que hubiera contacto alguno entre estos grupos; cada grupo recurre a la naturaleza y al material que ésta les brinda.

De esta manera se elaboraron los libros a través de diversos materiales: en algunas culturas se utilizó la arcilla, en otras la piedra, el papel, pieles, etc. Ver figura 4



Figura 4 " Estela de Kelisin "

⁶ IBID. Pág. 14

Cada uno era reflejo de una cultura y una situación geográfica, económica, política y social.

Se puede decir que a través del libro se identifica cierta jerarquía de la clase social que dominaba sobre la mayoría. Asimismo, podemos notar que el libro poseía un carácter mágico.

"Aceptemos que nuestro instinto reconstructivo del origen nos remite, con el pensamiento puesto en los otros libros, a nuestros libros de raza, la sabiduría pintada de nuestros antepasados, con los que los sabios, poseedores de códices, la tinta negra y roja de la sabiduría, conservaban y transmitía el conocimiento de las cosas, investidos en el poder de comunicarse con la divinidad, los que conocían los días propicios y los aciagos, los horóscopos y los misterios del infinito."⁷

La historia narra que un príncipe de Elam en Susa, entre el 2260 y 2220 A.C. (En el Medio Oriente), ostentó el título de "escriba" junto con el de "gobernador"; no por ser letrado, sino por el honor que le confería el rango.⁸

Se han encontrado y traducido tablillas de arcilla sumerias, en las que se relata cómo sólo la clase social privilegiada tenía acceso a la escritura. Así, la escritura sirvió y sigue sirviendo como un medio de comunicación, y para llegar al alfabeto que actualmente conocemos; tuvo que pasar mucho tiempo en la historia de la humanidad.

["...] al constituirse una escritura fonográfica basada en el análisis de los elementos más pequeños de las palabras... de trazado simple y que

no representaban objetos. Así se llegó al reinado de los signos sonidos, o sea de las letras."⁹

El libro no surge como una consecuencia de la escritura, éste surge paralelo a la revolución de la escritura. No podemos pensar en el libro sólo como una caja que contiene "algo", sino que es parte de ese "algo". En el momento en que se utilizan los muros de las cuevas, éstas figuraban como contenedoras del mensaje que se quiere transmitir, pero el mensaje no existiría sin el soporte que lo contiene. Para poder analizar el libro ampliamente, debemos pensar en que éste posee su propio valor como objeto, y no sólo como recipiente. El libro tiene la capacidad de contener toda una significación en sí mismo. Ver figura 5

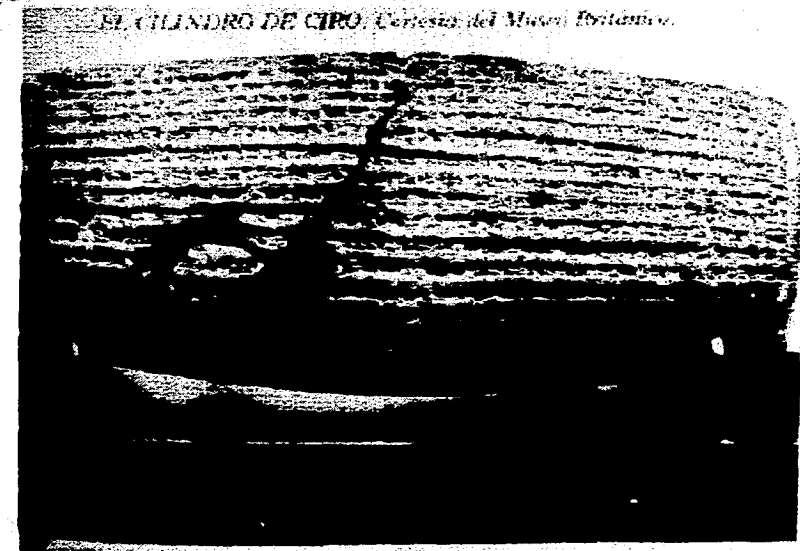


Figura 5 "Cilindro de Ciro"

⁷ Renán, Raúl. *LOS OTROS LIBROS* 1988, Pág. 19.

⁸ *GRANDES CIVILIZACIONES DEL MEDIO ORIENTE*, 1993. Pág. 1452-53

⁹ Escobar, Hipólito op. Cit. 1976, Pág. 30-32

Pero antes de pasar a hablar del libro como objeto artístico, cabe mencionar que actualmente se ha transformado a tal grado, que con la era de la comunicación, nuestro libro se ha venido relegando o desplazando por otros medios más modernos.

"El Teléfono, el cine, la radio, la televisión y el magnetófono usurpan hoy las funciones de la correspondencia, del diario y del libro, sea de instrucción o de simple recreo."¹⁰

Ya se mencionó que en algún tiempo el hombre recurre a la naturaleza para crear sus medios de comunicación. Actualmente recurrimos al uso de la tecnología existente para comunicarnos simplificando tiempo y espacio.

Respecto al tiempo y espacio, Bárbara Tannenbaum, en el catálogo de la exposición de libros de Artistas hace la siguiente reflexión:

"A diferencia de un cuadro, en el que de una mirada se puede percibir la imagen (aunque no forzosamente entenderla), el libro ha de ser examinado elemento por elemento, y luego resumido en el cerebro como un todo."¹¹

En todas las culturas se han tenido soluciones diversas para abordar la cuestión del libro, lo cual implica la solución del tiempo-espacio de un objeto.

[...] el tiempo es un aspecto esencial del arte narrativo. Si bien una persona puede quedarse contemplando un cuadro por espacio de una hora o más, el tiempo en sí no supone un rasgo básico de la forma

artística, pues es necesario que el artista condense tiempo, e incluso eliminarlo totalmente, al crear una sola imagen en el lienzo.

Una imagen pintada ha sido interpretada desde hace tiempo como un momento congelado en el tiempo..."¹²

Los pueblos mesoamericanos se manifestaron a través de ideogramas que dejaban plasmados en estelas de piedra labrados en forma rudimentaria y que representan historias completas de acontecimientos cotidianos, que de alguna manera nos han dejado como legado para conocer su cultura. También realizaron códices sobre pieles de venado, algodón, maguay y papel amate, que a pesar de la destrucción de la mayor parte de éstos a la llegada de los españoles, algunos aún se siguen conservando.

Otra forma de conocer dichas culturas prehispánicas ha sido la interpretación de sus pinturas realizadas al fresco; así como sus esculturas que de alguna forma nos permiten tratar de comprender su ideología.

Todas estas manifestaciones pueden ser consideradas como "otro libro", que cumplen con la función de contener todo aquello que el hombre ha querido manifestar.

¹⁰ *IBID.* 1976. Pág. 44

¹¹ Tannenbaum, Bárbara. *LIBROS DE ARTISTAS* 1982. Pág. 21.

¹² Goldstein, Howard. *op. Cit.* Pág. 33.

1.1.1 LIBRO OBJETO

Una vez hecha una breve semblanza de lo que ha sido la escritura a través del tiempo hasta llegar a conformar el formato del libro actual, se puede hablar de éste más ampliamente. Es importante hablar del libro objeto u "otros libros" como los llama Renán; el estudio del libro literario se mencionará sólo como referencia para abordar el libro alternativo.

Específicamente se contemplará el aspecto plástico del libro, abarcando el aspecto conceptual y semiótico, enfocándolo hacia la escultura. Para ello se mencionarán algunas propuestas que se han hecho respecto a los "otros libros", o "libro objeto"; es decir, a aquellas variantes que puede tener el libro como medio de expresión plástica.

Los "otros libros" de los que habla Raúl Renán, remiten a los orígenes de la escritura, y a todas esas manifestaciones que actualmente se han dado a raíz de la inconformidad de los autores y de la necesidad de crear un libro "marginal" que surge ante la imposibilidad de reproducirse y distribuirse en forma masiva. Raúl Renán hace un análisis de lo que representan los "otros libros". En ese análisis se puede precisar a qué libros atribuye esas características y porqué.

Al partir de la premisa de que los "otros libros" son aquellos que han sido elaborados con diferente material, formato y concepto a los tradicionales; estos libros no poseen las características de un libro ordinario o libro comercial y difícilmente existe público dispuesto a consumirlo. Incluso se puede hablar de los "pre libros" como los libros que en el pasado surgieron y que fueron elaborados con características diversas, que aparecen ante nuestros ojos como libros "diferentes" y muy especiales.

["...] El libro-objeto se remite a sí mismo: tradicionalmente el libro informa sobre algo que no es el libro mismo. Con el libro-objeto, es el libro mismo el sujeto de investigación. El libro no está tratado como un mero soporte de información,

transformando la idea del libro asociado con un contenido semiótico. El libro comunica a través de su forma, estructura y textura."¹³

Respecto al papiro; se elaboró en Egipto para crear un libro con características especiales en que fuese capaz de contener pensamientos, ideas, belleza, etc.

Hay que mencionar la transición del uso de materiales en diversas culturas para la realización de los "otros libros" del pasado, donde primero surge el pergamino, después lo sustituye el papiro. Posteriormente se elabora el códice; éste:

["...] aparece en forma de hojas o folios sujetos por una costura en su orilla izquierda y cubierto por tapas de madera o piel."¹⁴

Una de las características que poseen los otros libros es la diversidad de su material.

"No sólo en el papel encuentran su materia prima los otros libros. Es en este punto donde también hallan conexión con el pasado del libro. Otros libros podrían ser el Corán cuando escribió Mahoma sobre omóplatos de carnero, los libros hindúes escritos sobre hojas de palmeras, los que escribían los babilonios y los asirios en arcilla, los libros-cintas que hacían los antiguos egipcios cortando tiras de papiro, los libros de cera que inventaron los romanos, los piedras-libros labrados que dejaron a la posteridad sus mensajes eternos en latín y griego, las pieles de animales salvajes... los pergaminos... el papiro, el papel chino a base de bambú, hierbas y viejos trozos de tela..."¹⁵

¹³ Catherine Coleman. *Libros de Artistas*, 1989. Pág. 40-41

¹⁴ Renán op. Cit. Pág. 18

¹⁵ *IBID.* Pág. 17

Por ello, al recurrir a otro material que no es el industrialmente producido, así como, al modificar los esquemas tradicionales en cuanto formato y contenido, estamos hablando de "otros libros". También, se pueden clasificar desde que su carácter va más allá del libro, tomando un aspecto plástico-estético.

La siguiente definición que Raúl Renán hace respecto a los "otros libros", permite distinguirlos fácilmente y tener un concepto general de lo que son esos "otros libros"

"Un otro libro tiene una personalidad distinta a la de los otros miembros de la especie. Pero suele estar distante de su modelo original. Sus señas anárquicas principian con las fuerzas que lo generan. Es decir sus autores. Hay mucho de perentoriedad en los autores que encuentran en el otro libro su forma de expresión en condescendencia con la vida y su ciclo temporal. La cotidianidad circunstancial escrita como nueva poesía. El pasaje vivido como nueva prosa."¹⁶

Con esta concepción respecto al "otro libro", se puede decir que el otro libro es una caja abierta a la manifestación de cada autor, es decir, un lugar para poder manifestar esas inquietudes que en los libros tradicionales no tiene cabida, porque no existe la definición que lo puede clasificar, y además porque no existe un público capaz de consumirlo. Pero dentro del ámbito de los "otros libros" sí existe una definición, una clasificación y hasta un público capaz y dispuesto a consumirlo.

Y como el campo es abierto y no existe ninguna limitante, es posible manifestarse evidenciando inquietudes y pensamientos.

Incluso va más allá del ámbito literario, ya que se pueden proponer libros plásticos, o de cualquier otro género.

¹⁶ *IBID* Pág. 14

Al existir la posibilidad de proponer libros de artista, existe la libertad de utilizar el material y el contenido que más nos agrada, porque no importa la temporalidad que éste tenga, lo importante es que el libro nazca, que se produzca, que se manifieste, que hable, que comunique, y que al hacerlo manifieste el pensar, el sentir de nuestra personalidad:

"Como afirma Ehrenberg en una declaración sobre sus propios libros: los libros no sólo exponen, sino que detallan, no sólo instruyen, sino que enseñan, no solo complementan, sino que inquietan, no sólo entretienen sino que contienen - eso es: mis libros me contienen: obviamente por eso los hago".¹⁷

Gracias a que tienen la capacidad de contener, de manifestar el sentir, lo que somos, su capacidad comunicante es de gran importancia, ya que se vuelve más amplio el discurso que contiene.

Renán hace una reflexión respecto al carácter efímero del libro:

"La mariposa, por ejemplo, que a poco de haber brotado del capullo luce la maravilla de sus estandartes gemelos; luz alada que en pleno vuelo se apaga."¹⁸

La frase [...] luce la maravilla de sus estandartes gemelos [...] remite a que el libro, es capaz de contener una cualidad única, poco o nada comparable con otras cosas alguna vez creadas, o quizá a un lenguaje especialmente poético, en el sentido de que el objeto como tal es capaz de crear un discurso en sí mismo.

¹⁷ Judith A. Hoffberg. *REVISTA ARTES VISUALES* 1981. Pág. 42

¹⁸ *IBID* Pág. 14

Ante este lenguaje poético, cada objeto con sus características tanto formales como de contenido, es capaz de generar su propio discurso, más allá del aspecto que los identifica. Al respecto, Sánchez Vázquez dice lo siguiente;

"El lenguaje poético no existe al margen del lenguaje ordinario, solo existe sobre la base de éste; de él toma las unidades significativas o palabras y reglas combinatorias. Lo poético reside justamente en cierto uso nuevo y creador de este lenguaje."¹⁹

Me refiero a la significación que el libro como objeto, como forma, es capaz de producir. No del contenido en tanto palabras o imágenes, y tampoco en cuanto objeto contenedor (caja). Sino a esa carga semántica que posee como objeto significativo, como presencia con todas sus características formales que lo autodefinen y le confieren la posibilidad de expresarse de manera autónoma.

Reuán habla del carácter efímero del "otro libro" de su casi inmediata extinción similar a los organismos que él llama simples. Posiblemente el carácter efímero de esos libros se debe a la temporalidad del mensaje en la fragilidad del material, o a la reducida reproducción, o al bajo alcance masivo, sin embargo, eso no trasciende el valor del libro. La importancia de éste radica en la capacidad de producirse, de crearse y manifestarse y puesto que su naturaleza es diferente a la de libro tradicional, también su duración es diferente.

O posiblemente su temporalidad radica en el propósito del autor, habrá quien los destruya a poco de haberlos elaborado, o habrá quien los construya con un material sumamente resistente al paso del tiempo y a las diversas circunstancias. Pero lo importante de esto siempre será el mensaje que quiera darse a conocer a través del libro.

La finalidad de los "otros libros" va a ser muy variada, ésta va desde propuestas artísticas, documentales, lúdicas, etc., todo aquello que la imaginación del autor sea capaz de proponer sin encontrar límite alguno; ya que el propósito del libro alternativo es justamente que se manifieste como un campo abierto sin encontrar ninguna restricción.

Por lo tanto, y puesto que el libro objeto es capaz de autodefinirse y de comunicar a través de sí mismo, de su esencia como forma y su significación como objeto, el qué hacer del autor se centrará en la elección del concepto que se quiera manifestar; del tema que se desee plantear mediante la utilización del libro y del material en el que se quiera solucionar para poder realizarlo. De esta manera tanto el material como la forma elegida serán de gran importancia para plantear un concepto en el que se da origen al libro alternativo.

Dicho libro deberá responder a las necesidades de expresión de cada autor; del mismo modo en que se plantea cualquier otra propuesta del campo artístico.

¹⁹ Sánchez Vázquez, Adolfo. *EL LENGUAJE DEL ARTE*. Pág. 30

1.1.2 LIBRO DE ARTISTA

Ya se mencionó que el origen de los "otros libros" se remonta hasta miles de años atrás en la historia del hombre, cuando éste empezó a crear medios afines a sus necesidades. Pero a partir de la creación de la imprenta, este medio empezó a extenderse por todo el mundo y a limitarse a dicho sistema de reproducción.

Sin embargo, empezaron a surgir brotes de propuestas para utilizar medios diferentes al de la imprenta con diversa finalidad. Ejemplo de ello, hay muchos, y se irán mencionando. Y no sólo ha sido la técnica utilizada la que diferencia al "otro libro" de los libros comunes, sino el contenido. Cuando la página en sí misma empieza a ser considerada obra de arte, es cuando cabe esta clasificación dentro del campo de los "libros alternativos".

[...] Artistas medievales ilustraban la página de tal manera que texto e ilustración eran igual en importancia. William Blake coloreaba a mano sus grabados de poemas e ilustraciones.²⁰

En un análisis más detenido Martha Wilson hace una clara diferenciación entre lo que es un libro de artista y lo que es un libro como obra de arte:

"George Braziller es editor de magníficos libros artísticos y monográficos escritos por ilustres autores... una monografía definitiva sobre Red Grooms, que lleva el título de *Red Grooms and Rucks Manhattan*,... En contraste Marcel Duchamp, autopublicó en 1934 un libro (en realidad una caja) bajo el seudónimo de Rose Selavy, titulado *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, en una edición de 300 ejemplares. La diferencia entre estas dos obras

estriba en que *Rucks Manhattan* es sobre una obra de arte, mientras que *La mariée* constituye una de éstas.²¹ Ver figura 6.

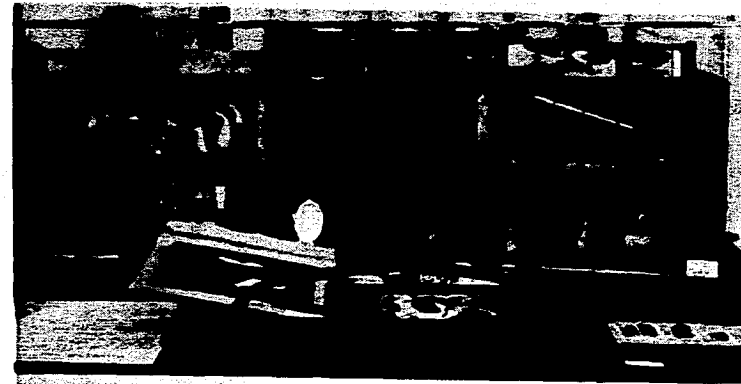


Figura 6 "The Box Invalise", Marcel Duchamp

Pero no fue éste el origen del libro de artista, ya mencionamos que esta característica del libro ha surgido en diversos momentos de la historia, y surge como una necesidad de manifestarse más allá de las pautas establecidas, es decir, como una forma de trascender la página tradicional.

[...] si la caja verde está definida como una obra de arte auto publicada, un libro de artistas se une a un campo que ha venido brotando desde que los futuristas dieron a conocer su Manifiesto en la primera página de *Le Figaro*, en el año 1909. Después de esta fecha, diversas nociones: que la página es un legítimo espacio artístico, que el texto puede ir encarnado como arte, que la obra

²⁰ Wilson, Martha. *LIBROS DE ARTISTAS*. 1982. Pág. 7

²¹ *IBID*. Pág. 6

publicada es una obra de arte tan válida como objeto singular, fueron surgiendo en la conciencia del mundo artístico europeo."²²

A partir de estos manifiestos se empezó a publicar con finalidades artísticas, también empezaron a tomar la página como obra de arte creando en ésta diversas composiciones cual si se tratara de un cuadro. Para ello se sirvieron de la tipografía y el color, creando así una serie de hojas que componen el conjunto de la obra de arte. Posteriormente se sumó a sus medios el uso de la fotografía, la grabación, el formato, la encuadernación, etc., es decir, se valieron de todos los elementos formales para transformar el libro y crear con ello verdaderas obras de arte.

Los Constructivistas Rusos realizaron un papel muy activo en la realización del libro. Después de los Futuristas se puede mencionar a los Surrealistas; más adelante los miembros del grupo Fluxus, Minimalistas, etc., todos ellos elaboraron libros artísticos. Actualmente gran número de artistas plásticos continúan realizando libros. Ver figura 7

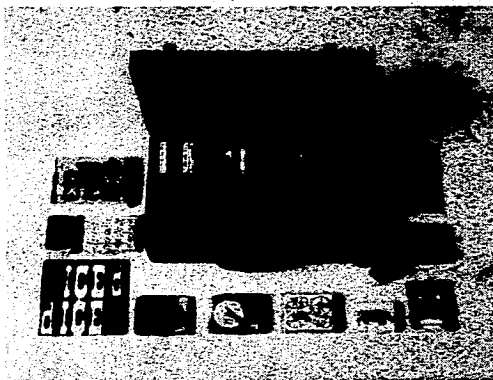


Figura 7 "Fluxikit", Fluxus

Primero empezaron modificando la página, después el pintor empezó a introducir frases en el cuadro y actualmente se han fusionado ambas y no existe límite entre una y otra, simplemente existen como obra de arte. Del mismo modo el material escultórico se fue introduciendo hasta lograr integrarse como parte de un mismo elemento, es decir, existe el libro de artista, no como pintura o escultura, sino como propuesta plástica con diversos materiales y técnicas.

Así podemos mencionar libros híbridos en los que, en base a una obra (poesía, cuento, etc.) se ilustra mediante dibujo, pintura, grabado, etc. O el libro de autor en el que el artista es autor y realizador único del libro, sin la intervención de otra persona.

CONCLUSION

El artista ha venido transformando y creando nuevas posibilidades de expresión plásticas; dando a cada obra un nuevo enfoque; es decir tomando todos los recursos que le son posibles para poder dar solución a una obra sin limitarse a los recursos y formatos tradicionales. Por lo tanto con ello han surgido diversas manifestaciones artísticas a lo largo del tiempo.

De ahí que existen propuestas de diversa índole, en las que el libro ha ocupado un lugar de gran importancia como forma de manifestación plástica. Aunque ya se ha recurrido al libro con frecuencia como forma de expresión artística, creo que no es repetitivo el retomarlo, incluso creo que puede ser inagotable como tema de estudio. Ello dependerá de cada autor, el cual dará un enfoque muy propio a cada obra, con características personales que dejan vislumbrar su creatividad.

²² IBID. Pág. 7

1.1.3 EL LIBRO Y LA COLADERA: UNA PROPUESTA

Se pretende hacer el análisis de la propuesta a partir del objeto descontextualizado. Para ello se retomarán algunos ejemplos de obras que se han hecho alrededor de varias corrientes en las que han utilizado el objeto para realizar obra plástica.

La coladera representa todo un universo. Puesto que posee una carga semántica particular, no puede desligarse de ella; pero sí la puede ampliar y transformar al unirse con el libro que también posee su propio significado. Respecto a su contenido, éste se limita a su propio significado y al elemento "coladera", que ahora forma parte integral tanto de la forma como del concepto. Es decir, que lo que contendrá el libro será su forma, material y elementos que lo integran: medidas, texturas, color, etc.

Mediante la creación de un libro de piedra, se pretende producir un choque o impacto visual-conceptual ante objetos conocidos que serán modificados y descontextualizados. Existen procedimientos mediante los cuales la función real se transforma en virtual, sin perder la carga semántica del objeto, al crear una escultura.

El libro que se propone consta de 10 páginas de piedra, dispuestas a manera de Biombo unidas entre sí por bisagras. Sus medidas aproximadas son: 10 placas de recinto de 85 x 35 x 5 cm. En el centro se encontrará una perforación circular con un diámetro aproximado de 30 cm. Este orificio contendrá una coladera de aluminio.

Con este libro se intenta crear una escultura mediante la unión de 2 objetos diferentes. Es decir, de incorporar 2 objetos que tienen diferente carácter tanto funcional como formal y material. Pero que conceptualmente son capaces de contenerse mutuamente.

De este modo también se pretende que el objeto sea capaz de transmitir su propio discurso. De explicarse y autodefinirse a partir de sus características propias.

La significación está íntimamente ligada a la interpretación que se le puede dar. La imagen que muestra el objeto se modifica porque el libro se ha transformado, ya no tiene las características que posee un libro ordinario. Se modifican todos sus elementos formales y con ello su significación e incluso de libro. También se modifica su funcionalidad y se vuelve un objeto significante con funciones virtuales.

Con el elemento "coladera" se pretende modificar radicalmente la significación esquemática del libro. Con ello cambian las cualidades formales que posee el libro tradicional, ampliando la significación de ambos objetos, que ahora interactúan para enriquecer su lenguaje y apariencia formal. Puesto que la "coladera" posee sus propias características físicas y semánticas, éstas se pueden explicar de la siguiente forma según la definición del diccionario: es un objeto para filtrar. Sumidero con agujeros, conducto o canal por donde se sacan las aguas, vertedero, alcantarilla.²³ Dicho objeto al formar parte del libro se modifica, y de esta manera ya no poseerá tal función, así como adquirirá una nueva apariencia y se le atribuirá una nueva función virtual en el plano conceptual.

Si la alcantarilla es desagradable por su aspecto visual y por que de ella salen malos olores, en este caso se modificará su apariencia y dejará de poseer esas características que la hacen funcional en su entorno y contexto. Puesto que lo que contiene son residuos de la urbe, de alguna manera nos contiene, es decir, lleva parte de los elementos que nos constituyen; y que al ser eliminados por nosotros a través de la coladera, son rechazados; con ello se reflejan parte de la ideología de consumo. Estos residuos son arrastrados por grandes tuberías y finalmente se reintegran a la naturaleza, ya que después, estos desechos sirven para abonar la tierra, y crear plantas que mantienen el equilibrio ecológico. De esta manera se genera el ciclo vital.

²³ GARCIA-PELAYO, Ramón. PEQUEÑO LAROUSSE ILUSTRADO, 1992. Pág. 244

La coladera nos contiene en cierta forma, lleva parte de nuestra esencia humana, esa pequeña parte que poco a poco vamos eliminando pero que de alguna manera nos representa.

Puesto que la coladera es sólo un medio, se pretende utilizarlo como tal para manifestar ciertas inquietudes a través del libro. Es decir este libro-objeto, servirá como el medio para describir todo lo que ambos objetos son capaces de manifestar, y sobre todo; manifestar una propuesta a través de ellos.

Si generalmente una fotografía nos representa o un objeto; un título, un nombre, una forma etc., un objeto que contiene algo (mínimo) de nosotros también nos puede representar. Por ello, este objeto es capaz de contener en cierta forma nuestra historia. Esa historia que inicia cada día, y que es como el camino que recorremos por un lado como células vivas y por otro como células muertas, pero que forman parte de nosotros.

Así, se puede decir que este "libro-coladera" es como un diario que es capaz de contener nuestra historia. La historia de cada día.

A partir de este enfoque se puede generar todo un discurso de acuerdo a la interpretación alrededor de estos objetos, es decir que la coladera como sismógrafo con agujeros al encontrarse descontextualizado y modificado dejará de conducir aguas y ahora conducirá ideas, conceptos, etc., todo aquello que se le pueda atribuir, de acuerdo a las asociaciones y conocimiento que se tiene del objeto, y que además es propio de las grandes ciudades. De esta manera se plantea el libro como un objeto significativo mediante el cual se quiere transmitir algún mensaje o discurso, sin recurrir a las frases. No se pretende quitar validez a aquellos libros que se manifiestan a través de frases, ni tampoco negarlos por su formato o material.

El planteamiento respecto al libro es el siguiente: conceptualmente se va a contener a sí mismo, y al contenerse generará un discurso en el que es capaz de contener otro objeto

con una carga semántica igualmente fuerte, pero que no será susceptible de negarse o transformarse. Su carga semántica se conserva aunque ahora pierda su capacidad funcional.

Esa función se transformará en función virtual, porque este nuevo objeto podrá contener todas las funciones virtuales que sean posible atribuirle. Es decir, que el nuevo objeto no tendrá esa rigidez que tienden a poseer todos los objetos funcionales. Es posible atribuirle las cualidades que se quiera adjudicarle. Incluso se puede plantear el libro objeto como susceptible de jugar, la capacidad lúdica también es válida.

Este libro puede llegar a ser irónico. Ya no posee las características de contener información escrita o gráfica, e incluso no es fácil de transportarse. Es más, ni siquiera cabe en el librero.

Ocupa y forma parte del espacio de la escultura. Lo planteo como un libro-escultura.

"Un libro es una secuencia de espacios. Cada uno de sus espacios es percibido en un momento diferente: Un libro es también un momento diferente."²⁴

El material no será tan efímero como en los "otros libros", pero sí ocupa un lugar dentro de esta gran familia. Aunque el material tiende a ser más durable, es quizá lo que con mayor dificultad nos permite clasificarlo como un libro-ordinario. Este libro conserva y contiene la esencia, una significación y un lenguaje; un discurso, pero éste está contenido en sí mismo.

²⁴ Carrón Ulises. EL NUEVO ARTE DE HACER LIBROS. Pág. 1

Sus características formales son resultado de la propuesta conceptual, es decir, que el planteamiento es el resultado de una idea básica. Quizá por ello es que existe tanta diferencia entre un libro literario y un "otro libro".

Este libro-escultura tiene como característica formal el hecho de existir como la unión de dos objetos diferentes, con materiales diferentes.

Se pretende crear un libro fuera de lo común con elementos tradicionales. Es decir, se retoman los elementos estructurales que conforman un libro y se mezclan con otros elementos para crear un lenguaje poco ordinario. De esta manera, los objetos podrán hablar por sí mismos; por sus características propias y trascender su calidad de objetos cotidianos formando un nuevo lenguaje al figurar como palabras-objetos.

CONCLUSION

El libro a través de la historia ha servido como medio para comunicar y transmitir ideas. Del mismo modo, el libro se ha venido modificando a través del tiempo. Desde que se utilizaban los muros de las cavernas, las tablillas de arcilla, las estelas de piedra, el papiro, etc. hasta el formato que actualmente se utiliza con la tipografía moderna. Sin embargo, ya que el libro ha servido como medio para comunicar, es de gran importancia utilizarlo ahora para manejar conceptos plásticos.

Y ya que se han utilizado los "libros alternativos" para hacer representaciones plásticas, también se han utilizado materiales nuevos. En ellos se han incluido escritos como poesía, prosa o simplemente documentos para informar acerca de cualquier aspecto.

También se han hecho libros gráficos, en el que el dibujo o la pintura encuentran un lugar donde expresarse, no sólo para ilustrar una obra literaria, sino con el fin de manifestarse, o bien para quedar como testimonio de una exposición.

Cualquiera que sea la finalidad, el libro ha sido un medio por el cual se han venido haciendo manifestaciones plásticas. Tales manifestaciones se identifican con la pintura, el grabado, la escultura, etc.

En este caso, la propuesta retoma la idea básica de comunicar, y el libro es el medio elegido, el cual contiene elementos formales de "otros libros" como el formato rectangular y la disposición en forma de libro, pero carece de frases que lo relacionen con el libro tradicional. Asimismo, el material, el tamaño, la textura y el peso; lo diferencian de los libros ortodoxos; posee del libro solamente algunos elementos característicos, pero sobre todo la idea y el concepto que lo fundamentan como tal. Se identifica con la escultura por los materiales y técnicas empleados para realizarlo, los elementos formales de la escultura y objetos del entorno cotidiano, descontextualizados y elaborados con materiales específicos han servido para crear una integración plástica.

CAPÍTULO II " EL OBJETO DESCONTEXTUALIZADO "

Para poder ubicar y explicar el libro-coladera, es necesario hablar del objeto descontextualizado.

A partir de los dadaístas el objeto ha cobrado gran importancia como medio de representación plástica. Se ha dado al objeto una cualidad expresiva que antes no había tenido.

Aunque en un principio el objeto fue empleado como una forma de protesta respecto a la situación que guardaba el arte en ese momento, adquirió gran importancia dentro del campo artístico. Del mismo modo pretendían cambiar los materiales y las formas tradicionales; así que se empezó a modificar totalmente el esquema del arte. Pirson hace la siguiente reflexión al respecto:

"Ahora bien, una intención o percepción nueva precisa materiales y procedimientos formales nuevos o al menos, una modificación de la relación existente entre los componentes del objeto, o de la que se sustenta entre el objeto, espacio y espectador."²⁵

Y ya que se han venido utilizando diversos objetos para hacer múltiples expresiones y de diversa índole, estos han venido a formar parte del arte contemporáneo.

"Desde el punto de vista formal, la obra asume la apariencia del objeto. Ahora como ha señalado Sánchez Marín, El objeto real también puede asumir la apariencia de la obra."²⁶

El artista modifica la elaboración de sus obras, simplificando el proceso de trabajo hasta reducirlo al mínimo; se limita a elegir los materiales u objetos que se encuentran en su entorno. Es cuando la función del espectador se vuelve más activa, ahora el espectador deberá interpretar la obra a través de la asociación de imágenes:

"La intención creadora o del espectador puede transformar un objeto ordinario en una obra estética con un simple cambio de contexto. El objeto, como obra de arte, dependerá de su relación a la libre decisión del espectador."²⁷

Se emplean objetos de todo tipo y de esta manera se cambia el orden de la estética, creando una sensación de ambivalencia respecto a la realidad y el arte.

"El propio material pasa a primer plano. Y de este modo se rompe con la concepción tradicional de una estructura immanente a la propia obra."²⁸

José Ferrater Mora hace el siguiente análisis del objeto:

"[...] objeto es un término multívoco; significa, ... lo opuesto o contrapuesto al sujeto... el objeto es lo que es pensado, lo que forma el contenido de un acto de representación, con independencia de su existencia real;... el objeto se halla fuera (físicamente) del sujeto, ... y se halla también dentro del sujeto como algo que "tampoco es él" pero que está contenido en su sistema psicofísico. Los objetos son ilimitados."²⁹

²⁵ Pirson, Jean Francois. LA ESTRUCTURA Y EL OBJETO. 1988. Pág. 29

²⁶ MARCHAN, Fe Simón. DEL ARTE OBJETUAL AL ARTE CONCEPTUAL. 1988. Pág. 38

²⁷ IBID. Pág. 38

²⁸ IBID. Pág. 38

²⁹ CIRLOT, Juan E. EL MUNDO DE LOS OBJETOS. 1990. Pág. 19

Fue a principios de siglo que el objeto tridimensional se ha venido utilizando dentro del campo de la escultura y la pintura. Con los "assemblages" se inicia el uso del objeto dentro de la pintura hasta cobrar gran importancia dentro de las nuevas corrientes.

Una vez que el artista plástico deja de elaborar la obra, y retoma los objetos que se encuentran en el entorno que bien pueden ser de uso cotidiano o son desperdicio de la industria, el espectador empieza a familiarizarse con esta forma de representación y dan una interpretación más personalizada a las obras

"Los objetos reales con sus significaciones objetivas, se hallan disponibles incluso de una época a otra, de una sociedad a otra; pero las nuevas significaciones que se pretende imprimirles exigen nuevos órdenes de relaciones entre los signos."³⁰

Puesto que habrá que darles un nuevo orden a los signos para que el objeto pueda establecer ese nuevo lenguaje, el objeto adquiere un nuevo carácter y es considerado como obra de arte.

Ha sido necesario que el espectador acepte la obra para posteriormente tener la capacidad de interpretarla; porque para poderla comprender hay que recurrir a una libre asociación de signos para darle un enfoque diferente al que comúnmente posee el objeto. Con esta libre asociación se genera el lenguaje poético en el que se crea una nueva significación, que surge de la reinterpretación del objeto ya sea por su interrelación con otros objetos con su respectiva significación o bien por su sola descontextualización.

Ciertamente Beuys es uno de los artistas que retoman el objeto para darle toda una carga conceptual más allá del valor que posee el objeto. Es decir, retoma al objeto, lo descontextualiza y lo coloca dentro de un espacio al cual atribuye una carga significativa

basada en la "alquimia", en el cual cada objeto posee cualidades específicas que le es conferido por ésta.

"El esquema revela que Beuys poseía conocimientos muy precisos de la alquimia. El esfuerzo por interpretar el mundo como un proceso puramente de estos tres planos, azufre, mercurio y sal, penetra toda su obra; al mismo tiempo esas interpretaciones reproducen las tres ideas históricas más importantes de la alquimia: la transformación anímica individual... la transformación hermético-religiosa... y la transformación científico-química que hace que la tierra se convierta en oro."³¹

En general, las obras y esculturas que Beuys realizó parten del principio de la utilización del objeto al cual disponía en un contexto en el que era rodeado por otros objetos que les impartían cierta carga energético-conceptual y que con ello eran capaces de generar un discurso susceptible de ser interpretado una vez comprendido su esquema de conceptualización.

Cada objeto que formaba parte de sus instalaciones, tenía una razón de ser para poder generar un discurso que puede ser traducido como un circuito energético en el que cada uno de los elementos puede ser considerado como una frase indispensable.

El fieltro, la grasa, la silla, la caja, las ramas, el instrumento musical, la placa de metal, el bastón, el termómetro, la escoba, el juguete, la mesa, el reloj, el rifle, el espejo, la cama, el caballete; todos y cada uno de los objetos poseen una carga semántica y conceptual capaces de generar un discurso; y por ello eran utilizados para realizar sus instalaciones. Ver figura 8

³⁰ SANCHEZ, Vázquez Adolfo, op. Cit. Pág. 33

³¹ Arici, Laura, BEUYS 1994 Pág. 244



Figura 8 " Libro Subacuático " Joseph Beuys.

Beuys, Duchamp, Oldenburg, Rauschenberg, todos ellos contribuyeron a la interpretación actual del arte moderno, ellos han dado una pauta de cómo hacer y cómo leer el arte contemporáneo, cambiando en su momento la forma tradicional de la obra plástica, y sobre todo retomando el objeto y utilizándolo para la creación artística.

2.1 DADAISMO Y EL OBJETO

El *dadá* inicia en 1915 y finaliza en 1922. Entre sus principales representantes destacan: Duchamp, Ayr, Picabia, Ernst, Schwitters, quienes posteriormente se incorporan a la corriente surrealista en 1924.

Es en la corriente dadaísta donde se emplean los objetos encontrados "ready-mades" como objetos artísticos. El principal exponente es Duchamp, el artista que toma al objeto, lo saca de su contexto y lo lleva a la galería. Inicialmente, cuando Duchamp, utiliza al objeto, no lo hace con el fin de transformarlo y convertirlo en objeto estético.

Es preciso recordar que el dadaísmo va contra la corriente, es decir, crea un anti-arte, donde se niega lo establecido. Toman todo con profunda ironía y niegan el valor estético de las obras de arte.

"El mensaje de Duchamp era ambiguo y ambivalente... en él había el manifiesto abandono de la estética. Este abandono conservaba su plena significación de señal de alarma contra las seducciones del arte."³²

Y aun cuando el *dadá* no tiene como propósito crear al objeto con la intención estética, es en este momento donde nace el objeto como obra artística. Ver figura 9

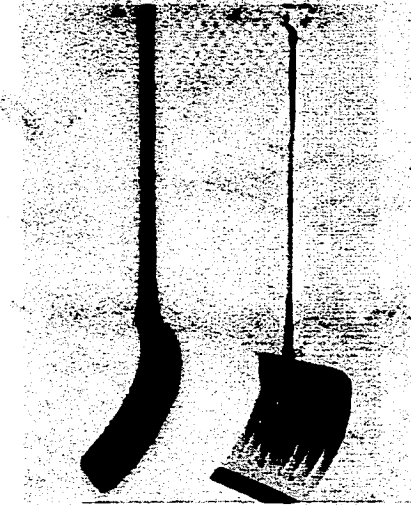


Figura 9 "In Advance of the Broken Arm", Marcel Duchamp.

"Marcel Duchamp parece decirnos con su perfil, que si los dadaístas cometieron todo género de excesos significativos fue... por sentirse presos en un mundo cuya vileza debía denunciarse."³³

A partir de este momento surge el objeto y adquiere una nueva significación, un nuevo valor; deja de tener importancia por su capacidad funcional y empieza a tener reconocimiento por su carga semiótica.

³² PIERRE, José. EL SURREALISMO 1900. Pág. 51

³³ CIRLOW @. CR. 1980. Pág. 77

Duchamp marca el cambio de la trayectoria del arte. Hace de la obra una operación mental, en la que no es ya necesaria la total elaboración de la obra por parte del artista; éste sólo tendrá que tomar decisiones respecto a objetos ya existentes.

"De hecho se limita a separar el objeto de su contexto habitual, en el que cumple una función práctica: lo saca de su ambiente, lo desvía, lo lleva a una vía muerta. Separándolo de un contexto en el que, al ser todo utilitario, nada puede ser estético. Por tanto, lo que determina el valor estético ya no es un procedimiento técnico, un trabajo, sino un puro acto mental, una actitud distinta respecto a la realidad."³⁴

La trascendencia del dadaísmo, tuvo gran auge, y aún se manifiesta hasta nuestros días. Fue durante esta época, donde el arte sufre una profunda transformación. Se cuestionan como obras de arte los objetos que forman parte de la vida cotidiana. Ver figura

10

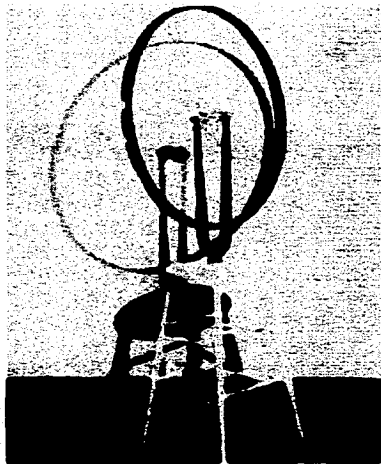


Figura 10 "Bicycle Wheel", Marcel Duchamp

³⁴ Argan, Giulio Carlo. EL ARTE MODERNO Pág. 327.

"... Los ready-mades asistidos ilustran la propuesta de que la obra de un artista, cualquier artista, consiste esencialmente en la reunión de materiales preexistentes, que perfectamente pueden ser ready-mades. Los verdaderos ready-mades van más lejos en la demostración de que la creación del arte no necesita obligatoriamente ser una operación manual, sino que es cuestión simplemente de tomar decisiones."³⁵

Respecto a la intención de la obra de Duchamp; Cirlot menciona lo siguiente:

"En primer lugar, desorientar a los públicos, provocar un beneficioso choque en la mente de las masas hipnotizadas por la costumbre y la tradición... probar la importancia intrínseca de los objetos, al margen de su utilidad y de todos los valores que les reconocen habitualmente... sugerir inauditas relaciones entre el objeto y el sujeto (simbolismos)... se interesó por el puro triunfo de los objetos... se acercaba a la previsión de una sociedad protectora del objeto."³⁶

Es importante recalcar que estas manifestaciones no son otra cosa que el reflejo de una sociedad vacía de valores humanos en la que el objeto determina no solamente su propio valor, sino el valor de las personas. El objeto es determinante del estatus social. Ahora el objeto es adorado y protegido como si tuviera vida propia. De ahí las nuevas propuestas alrededor del objeto. Ver figura 11

³⁵ Wilam, Simon. EL ARTE POP Pág. 6

³⁶ CIRLOT. op. Cit. Pág. 79



Figura 11 " Fresh Window ", Marcel Duchamp

El dadaísmo al hacer sus planteamientos a principios del siglo y utilizar al objeto como elemento primordial para la realización de su obra, fue de gran importancia para la transformación total de los planteamientos artísticos hasta nuestros días.

Aunque se ha venido retomando el objeto cotidiano para hacerlo parte de la obra plástica, el interés es retomar el objeto no como objeto encontrado: "ready-made"; sino más bien como elemento significativo.

No es tanto la acción de encontrar y descontextualizar en sí misma. Se trata de tomar la significación primeramente y después adecuar el material a la forma elegida, respetando una idea central, en la que se pueda reelaborar el objeto haciéndolo de otros materiales y juntarlos con otros objetos sin que pierdan su significación.

2.2 EL SURREALISMO

El surrealismo surgió en 1924 como la secuela del dadaísmo, su principal representante fue André Breton, y algunos de los artistas que ya habían conformado el dadaísmo; entre ellos se encuentra Ernst, Ayr y artistas como Dalí, Masson, Tanguy, Magritte, Miró, también formaban parte de la corriente surrealista.

Aunque Duchamp participó activamente en la propuesta dadaísta, fue de los más importantes representantes del surrealismo; ya que a partir de sus propuestas se modificaron los esquemas de la obra de arte y la manera de apreciarla; lo que se manifestó en la corriente surrealista. A pesar de que Marcel Duchamp tuvo gran relevancia en las propuestas dadaístas, las cuales marcaron la pauta para las propuestas surrealistas; éste trabajó de forma independiente en esta corriente.

Entre los artistas independientes se encuentran: Klee, De Chirico, Picasso y Duchamp.

Algunas de las principales características del surrealismo son las siguientes: al igual que el dadá iba en contra de la razón, consideraban al inconsciente como fuente esencial del arte, analizaban el sueño y las asociaciones libres, practicaron el dibujo y escritura "automáticos" se basaban en la teoría psicoanalista. Daban gran importancia al arte de los niños y los locos. Y les gustaba la poesía del Conde Lautremont y Rimbaud. Pero más todo, lo más importante, es el carácter y las cualidades que le atribuían al objeto. El objeto era básico para la expresión plástica.

Juan E. Cirlot; hace todo un estudio en torno al enfoque que dan los surrealistas respecto al objeto. Este estudio va desde la definición del objeto, hasta el carácter mágico del mismo, haciendo análisis de cada una de las cualidades que se le atribuyen al objeto en el plano artístico; en la corriente surrealista.

"Junto a la rebelión de las masas, hay que poner la rebelión de los objetos; su apetencia desbordante de salir afuera, de manifestar su forzosidad, conquistando un puesto en plena luz de esta civilización que empieza a definirse por su sola capacidad para la producción técnica."³⁷

Se puede notar que el objeto empieza a adquirir tanta importancia, que se atribuyen cualidades que antes no poseía, y que con ello, empieza a ganar independencia. Con esta independencia el objeto tiene la capacidad de manifestarse en sí mismo, y la subjetividad que existía respecto del hombre, se empieza a diluir.

Aunque el objeto es resultado de la producción industrial, por lo tanto frío, se reconoce su belleza, una belleza que se desliga totalmente de la naturaleza por su carácter industrial.

También, el objeto en sus múltiples manifestaciones, no ha sido más que una forma de representar a cada época:

"Pero la imagen... nos ofrece el sentimiento acuñado que los artistas, los estilos, las épocas, tuvieron del objeto. ... el arte no concierne casi nunca a lo meramente pensado, a lo concebido friamente y ulteriormente plasmado, sino que opera sobre aquella relación de sensibilidad... en la cual vemos un indicador seguro para comprobar las variaciones que, en el decurso del tiempo, ha experimentado la sensación humana de lo que un objeto sea."³⁸

³⁷ IBID. Pág. 25

³⁸ IBID. Pág. 33

Es decir, aunque ahora el objeto adquiere un carácter en el que el mismo expresa su propio lenguaje, durante todas las épocas ha sido el reflejo de cada cultura, a pesar de no ser elaborado con esa intención. En este momento el objeto cambia su función real por un funcionamiento simbólico, al modificar su significación habitual y al ser descontextualizados.

Y puesto que el objeto ha sido utilizado siempre, cabe señalar que el aporte que dan los surrealistas; es el de denominar independencia al objeto, así como también, el de atribuirle características que dentro de su contexto como objeto formal, no es capaz de demostrar.

Dentro del contexto habitual, un objeto sólo tiene validez como elemento funcional, está supeditado al hombre y debe servirle como "esclavo". Al sacarlo del contexto, el objeto gana autonomía, deja de servir al hombre cumpliendo su nueva función, que no es utilitaria. Dicha función trasciende sus cualidades materiales y formales, pasa a formar parte del campo semántico. También se pierde la jerarquía que el hombre atribuye al objeto según el orden de importancia de acuerdo a su función. Mientras que cada objeto cumple una función en provecho del hombre en el ámbito del objeto funcional; al ser descontextualizado, cada objeto tiene un valor en sí mismo, independiente al hombre, a la función y a los otros objetos.

Dentro de la corriente surrealista, el objeto adquiere su máxima expresión, y de esta manera es capaz de manifestar múltiples cualidades.

Entre otras cualidades el objeto puede tener ya sea un concepto mágico, estético, utilitario, funcional, etc.

[...] hay el concepto mágico del objeto. La cosa es, a su vez, considerada como un receptáculo de fuerzas universales, como un centro del que irradia poderío místico. Leenhardt dice que la magia es

también un medio para ponernos con el mundo en la misma relación que estamos con nuestro propio cuerpo."³⁹

Ya que el objeto ha cobrado independencia a través de su utilización en el campo artístico, y en la sociedad urbana; ahora tiene la capacidad de expresarse por sí mismo, ha cobrado un valor que anteriormente no tenía; por lo tanto es susceptible de generar un lenguaje propio en el que su función es relegada. Así pues, es posible retomarlo, modificarlo y descontextualizarlo para sugerir una propuesta plástica, en la cual se genere un lenguaje poético, que va más allá de su significación y su apariencia física, es decir, que se genera al trascender su significación funcional y se transforma el objeto en idea.

³⁹ *IBID* Pág. 67

2.3 NEODADA Y ARTE POP

El Neodadá ha sido considerado como el antecedente del arte pop. Se le ha denominado Neodadá porque toma algunos elementos del dadaísmo, aunque con algunas variaciones. Los precursores de esta corriente son: Rauschenberg, Johns y Dine. Estos artistas, pintores, incluyen el objeto en sus pinturas a manera de *assemblage*, recuperando la tradición del collage cubista y dadaísta. Ver figura 12.

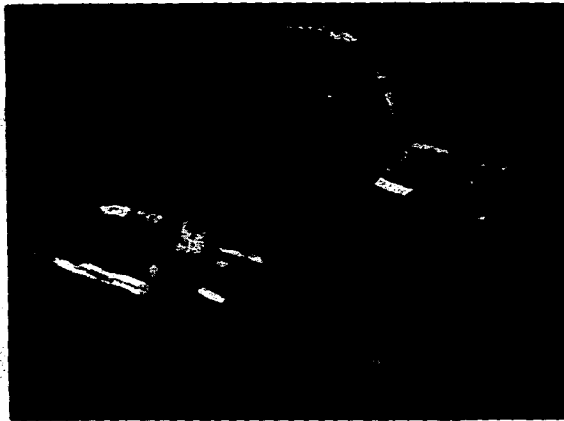


Figura 12 "Monogram", Robert Rauschenberg

Rauschenberg es considerado el iniciador del neodadá. Entre sus obras destacan: coca-cola, plan, monogram, la cama, etc.

"La constante preocupación de este artista residía en resaltar la posible unión del arte y la vida. Según palabras del propio artista, ansiaba obtener la mayor presencia posible del mundo en la obra, e intentar al mismo tiempo, que los objetos funcionaran con la máxima utilidad posible."⁴⁰ Ver figura 13

⁴⁰ HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE, Tomo XI 1993 Pág. 94

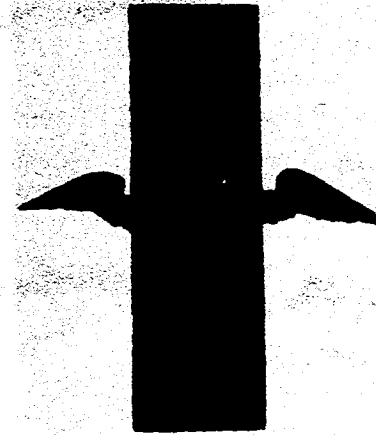


Figura 13 "Plan", Robert Rauschenberg

Otro de los artistas representantes del Neodadá es Jasper Johns, que aunque el tiempo que realizó obras con este estilo fue muy corto 1960-1968, realizó una serie de obras, en los que el objeto adquirió gran importancia.

En la revista Art News, Jasper Johns dice lo siguiente:

"[...] Me interesa, de una cosa, su no ser ya lo que era antes, su convertirse en algo distinto de lo que es, me interesa cada instante en el que se identifica con precisión una cosa y me interesa el huir continuo de este instante, me fascina cada momento del ver o del decir o del abandonarse a todo esto."⁴¹

⁴¹ LUCIE-SMITH, Edward. EL ARTE HOY. Pág. 43

Fueron muchos los artistas pop que realizaron obra durante el florecimiento de este estilo, cada uno con muy diversas características. Mencionaré sólo a los que considero de mayor relevancia, respecto a esta propuesta.

De entre los escultores del Pop Art, se encuentra: Claes Oldenburg, quien nació en Estocolmo en 1929. Estudió arte y literatura en Chicago. Ya en 1958 empieza a realizar esculturas donde descontextualiza el objeto como el *dadá*, así como el objeto de funcionamiento simbólico surrealista. También durante esta época al igual que los surrealistas, para buscar temas, fue a Francia y recurre a la asociación libre de ideas.

Alrededor de 1963, Oldenburg empezó a realizar esculturas con materiales blandos. El tamaño y el color que utilizaba causaban gran impresión, ya que la dimensión de estos objetos era mayor al tamaño real. Los objetos o la idea de estos eran tomados de la vida cotidiana o de experiencias diarias para así causar perplejidad. Oldenburg transformó los objetos de uso común, cambió los materiales y las dimensiones para modificar la relación que hay entre el objeto y el hombre.

"Después de éstos creó los objetos duros (desde alimentos a cigarrillos, helados de escayola, pilas eléctricas, lápiz de labios, tablas de planchar, etc.), realizados a escala gigantesca, que se presentan como nuevos monumentos a los nuevos héroes de la civilización contemporánea, para ser colocados en el centro de grandes plazas, al lado de los rascacielos de nuestras ciudades."⁴² Ver figura 14



Figura 14 "Piqueta", Claes Oldenburg

Estas manifestaciones han sido el reflejo de la sociedad industrializada y de consumo a la que no se puede negar ni dar marcha atrás; simplemente existen y al ser parte de ella poseemos cierta ideología que marca o condiciona el comportamiento, dando como resultado lo que somos y lo que hemos manifestado en nuestra cotidianidad.

Los valores que nos antecedieron, paralelos a nuestra ideología fueron manifestados mediante las creaciones artísticas, la ideología y la vida cotidiana que han dado como resultado todo lo que somos ahora.

⁴² Argon, Guilo C. EL ARTE MODERNO, 1991 Pág. 624

2.4 EL OBJETO DESCONTEXTUALIZADO... LLEVADO A MI PROPUESTA

Después de hacer una breve semblanza de lo que es el objeto descontextualizado y del enfoque que se le ha dado dentro del campo artístico, es posible dar una explicación más clara del planteamiento respecto a la obra.

Durante la corriente dadaísta, y sobre todo en el surrealista el objeto adquiere autonomía, es susceptible de expresarse por sí mismo de crear y transmitir su propio lenguaje, así como de conformar su propia expresión.

Asimismo lo concerniente al arte pop, sobre todo con Oldenburg el objeto adquiere carácter y un nuevo lenguaje. Los materiales, las dimensiones y la propuesta dan como resultado obras escultóricas muy expresivas.

Una vez que se ha visualizado la trayectoria que ha tenido el objeto dentro del campo artístico, es posible abordarlo para darle los más diversos enfoques. De este modo es posible retomar el objeto, descontextualizarlo, juntarlo con otros objetos, modificar su funcionalidad, etc. Es decir que con el objeto es posible crear nuevos lenguajes y nuevos discursos, de manera inagotable.

No sólo porque el libro ha sido utilizado como medio de expresión artística, sino porque ahora se pretende modificarlo, darle un nuevo enfoque en el que adquiere otras significaciones, aunadas a las que comúnmente posee, al igual que la coladera. Así pues, al utilizar 2 objetos completamente diferentes, para crear una escultura en la cual interactúan sus cualidades se transforma y genera una nueva apariencia que va más allá de la que poseen en su contexto cotidiano.

Ya he mencionado la trayectoria del objeto dentro de algunas manifestaciones artísticas y he mencionado algunos autores que han tenido gran relevancia dentro de la historia del arte, y que han utilizado al objeto de alguna manera para la elaboración de obra plástica.

Dentro de esta propuesta se utiliza el objeto no como "ready-made", sino como elemento significativo, el cual se elabora con los materiales más adecuados para la integración plástica de la obra que se pretende elaborar.

CAPÍTULO III - DESARROLLO DE LA OBRA

3.1 LOS MATERIALES

De entre la gran diversidad de materiales existentes para la elaboración de una obra plástica, la roca, se ha planteado como material para la realización del libro-coladera. Ya antes se mencionó las razones por las que se utiliza la coladera como objeto significativo incluido en una obra. La roca se eligió como material por su lenguaje específico. Cada material posee un carácter particular que con ningún otro se puede igualar y que me interesa aprovechar.

Todas las características que posee cada material le imprimen a la obra un carácter especial y por ello es necesario seleccionar desde un principio la roca adecuada para cada proyecto. El material se selecciona de acuerdo a lo que se quiere expresar. Por ello es necesario especificar qué material será el que se utilice. En este caso la piedra ignea seleccionada posee características que no posee otro material.

Es importante aprovechar la expresividad tanto de su color como de su textura; se tomó en cuenta también el formato en que se elaborará la obra. En este caso se planteó que el formato no sea tan pequeño para que sea posible apreciar con más detalle las características del material, su color, las texturas, su peso óptico, etc. La roca tiene un peso real, pero también tiene un peso visual de acuerdo con su tamaño, composición y color.

Partiendo del planteamiento inicial, en el cual el libro-coladera no poseerá las características de un libro tradicional, recurrir a la roca reafirma dicho planteamiento; se pretende que hasta cierto punto sea una contradicción a la función tradicional del libro. Que por su peso y formato sea difícil de transportar y cargar, que no posea un enunciado escrito, pero que sin embargo no deje de significar por sus características propias.

Ya se mencionó que en algunas culturas han utilizado la roca para hacer estelas en las que se contienen ideogramas que poseen una significación, o bien que poseen relieves de imágenes que funcionan como historias narradas y que se puede generar una lectura. En este caso se trata de un libro-coladera de roca en forma de biombo que contiene la coladera en una sucesión repetitiva. Aunque la coladera se repita y posea la misma forma y tamaño, permite una sucesión de imágenes que poseen una significación y con las cuales se puede generar un discurso, que lo familiarizan con el libro.

3.1.1. CARACTERÍSTICAS DE LA ROCA UTILIZADA

La roca volcánica es de color gris oscuro, ésta fue extraída de una mina ubicada en el estado de Puebla.

De entre la diversidad de rocas que existen, las volcánicas o ígneas son consideradas como las que han dado origen a la formación de la mayor parte de la materia que cubre la corteza terrestre, aproximadamente el 95%. Existe una teoría en la que se cree que la roca volcánica ha dado origen a las rocas sedimentarias y a las metamórficas.

Las rocas ígneas son resultado de la actividad volcánica. Dependiendo del proceso de enfriamiento que tenga es la característica que adquiere la roca, es decir la textura, el color, dureza, etc. También influyen los elementos que conforman esta roca lo que determina la dureza y el color.

Las rocas ígneas fueron inicialmente masa fundida denominada magma, la cual al enfriarse se endurece formando una roca firme y dura, aunque también existen rocas que han sido descubiertas por la erosión y el intemperismo, pero que se formaron en el interior de la corteza terrestre. A estas rocas se les denomina intrusivas, mientras que las que se forman por erupción y salen a la superficie como lava se les denomina rocas extrusivas.

"Cuando el magma pierde su movilidad dentro de la corteza y cesa su actividad, se solidifica "in situ", formando masas de roca ígnea de diversas formas y tamaño."⁴³

Las rocas ígneas están compuestas por silicatos, minerales que resultan al enfriarse el magma. La variedad de minerales que contienen las rocas ígneas se debe a la composición del magma y a las condiciones de cristalización. Los minerales que contienen algunas rocas

ígneas son hierro y magnesio, otros sílice y aluminio. Al enfriarse el magma que contiene hierro y magnesio, las rocas resultantes están compuestas de minerales ferromagnesianos. Las rocas que resultan de magmas ricas en sílice y aluminio contienen grandes cantidades de feldespato y cuarzo.

"La temperatura de las lavas ferromagnesianas es aproximadamente de 1,100 grados centígrados. La temperatura mínima de las lavas es de 750 grados centígrados"⁴⁴

Para hacer una clasificación exacta del tipo de piedra del que se trata es necesario hacer un análisis mediante microscopio, ya que en los ejemplares de mano es muy difícil determinar los minerales que componen cada roca, o para precisar si se trata de una roca formada por lava solidificada o por una acumulación de ceniza volcánica endurecida que constituye una "toba".

Generalmente para identificar las rocas se utilizan regionalismos. En este caso la roca que utilizo para la elaboración del libro-coladera, posee nombre regional denominado "recinto".

⁴³ *Rev. Juchitán. GEOLOGIA FÍSICA. 1993. Pág. 71*

⁴⁴ *IBID. Pág. 76*

3.1.2 LA COLADERA

La coladera utilizada en esta escultura, es resultado de un proceso de fundición en aluminio. Ya he mencionado que no me interesa el ready-made, sino el carácter significativo del objeto y el resultado conceptual de su interacción con otros objetos, así como el material en que se elabora.

La razón por la que se utilizó una coladera vaciada en aluminio con la técnica de la arena es que una vez que se seleccionó el material, (en este caso recinto, que posee un color gris); también es necesario integrar la coladera a la composición. El color gris de la piedra requiere un color adecuado para que exista una integración visual, lo cual no es posible lograr con una coladera fundida en fierro o en bronce. El color obtenido en la fundición de aluminio tampoco se integra a la roca; por ello fue necesario un proceso de oxidación. Cabe mencionar que para lograr la oxidación del aluminio, fue necesario experimentar con varios ácidos para investigar si el aluminio reaccionaba con alguno. Después de hacer pruebas con ácido nítrico, ácido sulfúrico, y ácido muriático; sólo el último produjo reacción ante el aluminio. Cabe mencionar que el ácido clorhídrico se puede diluir con agua para obtener varias oxidaciones, dependiendo de lo que se quiera lograr.

A continuación se describe el proceso de elaboración: en el caso de la coladera que se encuentra en el centro de las placas, es de aluminio fundido y vaciado a la arena. Se hizo un modelado en barro con la medida deseada, 28 cm. de diámetro. Ver figura 15.



Figura 15 "Coladera, Modelado en Barro "

Se sacó un molde de yeso y se dejó secar por 24 horas, se retiró el barro, se lavó el molde y se dejó secar nuevamente. Se aplicaron 2 capas de película separadora, se preparó resina con catalizador y una carga de óxido de aluminio, mezclándolos perfectamente y se vació en el molde de yeso. Ya que hubo secado y endurecido, se retiró el molde de yeso con cincel y martillo. Ver figura 16.

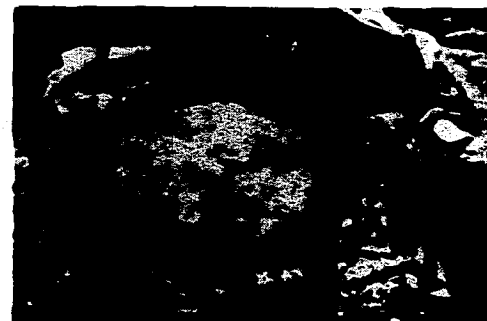


Figura 16 "Coladera, Molde de Yeso "

Con el modelo de resina, (ver figura 17), se realizó el molde en arena para hacer el vaciado en aluminio de la siguiente manera.



Figura 17 "Coladera de Resina "

La arena de mar es mezclada con bentonita* y se humedece. En un recipiente se tamiza a través de un bastidor con tela de alambre. El modelo de resina se coloca sobre un molde que consta de una base y un marco de madera que se separa en dos partes y que embocan mediante 2 registros que tienen en los costados. Sobre el modelo se esparce arena tamizada hasta que queda cubierto. Se rellena el molde de madera con arena sin tamizar (en esta primera parte solo se utiliza la primera mitad del bastidor); y se empieza a presionar, primero, con los pies, después con un ramo y un pizón, hasta que la arena está compacta y el molde está lleno, se arrasa y se coloca el segundo bastidor. Al colocar el bastidor se esparce polvo separador y se colocan 2 coladas, se pone una capa de arena tamizada y después se llena el molde con arena sin tamizar, se presiona la arena con los pies, con el ramo y con el pizón hasta que ha quedado compacta la arena y el molde se ha cubierto, se arraza para quitar el exceso de arena.

* Bentonita f. Arcilla coloidal utilizada en metalurgia y en diferentes industrias como colorante. (Pequeño Larousse, pag. 143).

Se quita la tapa (segundo bastidor), se retoca la pieza para eliminar la textura. Con un alambre rígido y delgado se hace un aire, es decir, se perfora para verificar que la arena quedó compacta y sin grumos. Se sopla para retirar la arena suelta, con una brocha húmeda se moja alrededor de la pieza. Con un alambre delgado y un mazo pequeño se afloja el modelo de resina y se retira del molde. Por medio de aspersión bucal se humedece la arena y se retoca con arena húmeda y tamizada. Se pone polvo separador, se abren las coladas y se alisan con espátula, se abren en V para que el aluminio entre en dos partes.

Se estampan los 2 bastidores para que caiga la arena que está suelta, se sopla para retirarla, se alisa nuevamente y se coloca sobre una cama de arena en espera para vaciar el aluminio fundido.

El aluminio funde a temperatura de 625 a 650 grados centígrados, éste es calentado con diesel como combustible que alimenta un horno casero formado por un pequeño tanque de metal recubierto con arcilla refractaria.

Una vez que el aluminio ha alcanzado los 650 grados se vacía sobre una "cuchara" de metal de aproximadamente 2 litros de capacidad y se sujeta con pinzas de metal; se vierte a través de las cuelas del molde para rellenar el espacio libre (negativo) que se encuentra en el molde de arena. Se deja enfriar el aluminio y se retira el vaciado; en caso de ser necesario se liman las rebabas.

Debido a que el aluminio es plateado después de fundirse, fue necesario dar una pátina con ácido muriático, para que visualmente se integraran las coladeras con las placas gris oscuro de la piedra. En un recipiente de plástico se vació el ácido sin diluir, se depositaron una por una las coladeras de aluminio aproximadamente 5 minutos, se retiraron del ácido, se lavaron y se dejaron secar.

Para colocarlas en el centro de las piedras se les hizo una perforación en la parte superior y en la parte inferior con la broca, y después con el machuelo se hizo una ranura para la entrada del tornillo.

**ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

3.2. CONSTRUCCION DEL LIBRO-OBJETO

Particularmente, fue posible conseguir las placas de roca de la medida aproximada al tamaño necesario para realizar el proyecto; ya que generalmente no es fácil encontrar este formato en esta roca.

Inicialmente hubo que adecuar cada una de las 10 placas para que todas tuvieran la misma dimensión. Cada una de las hojas que conforman el libro tiene una medida aproximada de 85 x 35 x 5 cm.

En la parte inferior, la base se aplanó con busurda y martillo neumático, para que las placas puedan sostenerse verticalmente. En una cara se dio textura irregular con cincel de punto, mientras que la otra textura con cincel plano. Ver figura 18

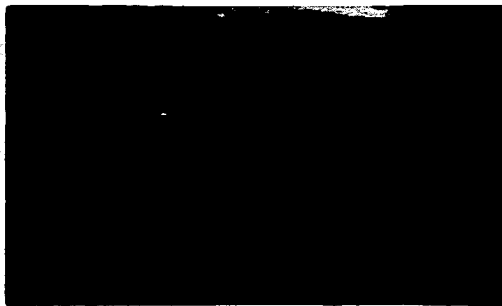


Figura 18 "Placas de Recinto "

Para formar un orificio circular se realizó una plantilla, con la que se marcó en cada placa un semi-círculo, en una placa de lado izquierdo, y en otra placa de lado derecho; para que al unirlos se aprecie el círculo completo. Ver figura 19-1 y 19-2.

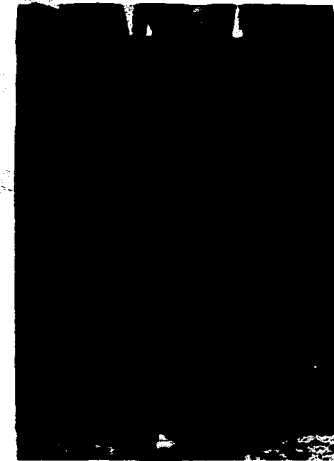


Figura 19-1 "Placas Perforadas "

Con el mini-esmeril se hicieron cortes verticales y horizontales en el área a desvastar, formando pequeños cubos delgados, los cuales se desprenden fácilmente con cincel y mazo. Se recurrió a este procedimiento debido a que la placa de roca es muy delgada y tiene mayor riesgo de fracturarse si los golpes son continuos y con fuerza. Ya que se retiró la mayor parte del material, se continúa desvastando con el esmeril hasta formar el medio-círculo. Después de hacer los cortes, se unieron las placas para verificar que coincidieran y se formaran los círculos en el centro del rectángulo.

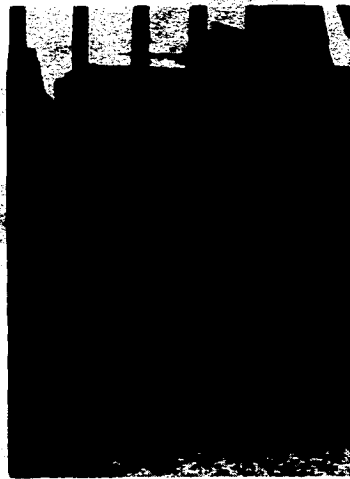


Figura 19-2 "Placas Perforadas"

Para la realización de este libro-coladera se utilizó piedra volcánica y aluminio fundido a la arena.

HERRAMIENTAS:

Las herramientas utilizadas para la talla fueron: mini-esmeril, mazo de 2 libras, cinceles planos, de punto busarda, martillo y cincel neumático, taladro, brocas y machuelo.

ACCESORIOS Y OTROS MATERIALES:

Desarmadores, martillo, guantes, careta, gas de acetileno, oxígeno, ácido muriático, escuadra de metal, flexómetro, marcador, resina, pegamento epóxico, espátula, bisagras, tornillos, ver figura 20



Figura 20 "Herramientas y Materiales"

ARMADO Y ENSAMBLAJE

Para unir las placas entre sí y formar el biombo, se hicieron cortes verticales en los costados para que dentro embocaran las bisagras. Se marcaron los puntos en donde entrarían los tornillos; con el taladro y una broca se hicieron las perforaciones. Las bisagras se colocaron de esta manera para que no intervinieran visualmente en la composición.

Cada una de las bisagras fue patinada mediante la exposición a temperatura con el soplete de gas de acetileno y oxígeno, hasta obtener un color rojo cereza, después se introdujeron en un bote con aceite quemado y se dejaron enfriar. Posteriormente se retiró toda la grasa con agua y jabón y se limpiaron con alcohol industrial. Debido a que las bisagras inicialmente tenían un color dorado y no se integraban con el color de la roca, fue necesario realizar dicho proceso de patinados.

Ya que se dió la patina a las bisagras, se colocó cada una en el intersticio de la piedra y se atornilló. Con el soplete de oxígeno y acetileno se fundió cada una de las tuercas con el tornillo para formar una doble cabeza y evitar que el tornillo se desprendiera.

Con "plasti-acero", pegamento epóxico, y una carga de polvo de piedra volcánica, se pegó cada una de las bisagras para evitar que tuvieran movilidad y quedaran fijas a la placa.

Ya que secó el pegamento epóxico, se unieron entre sí cada una de las bisagras (la bisagra es de perno removible, lo que permite unir las o separarlas), se colocaron las coladeras en el centro de cada placa y se armó el biombo. Ver figura 21

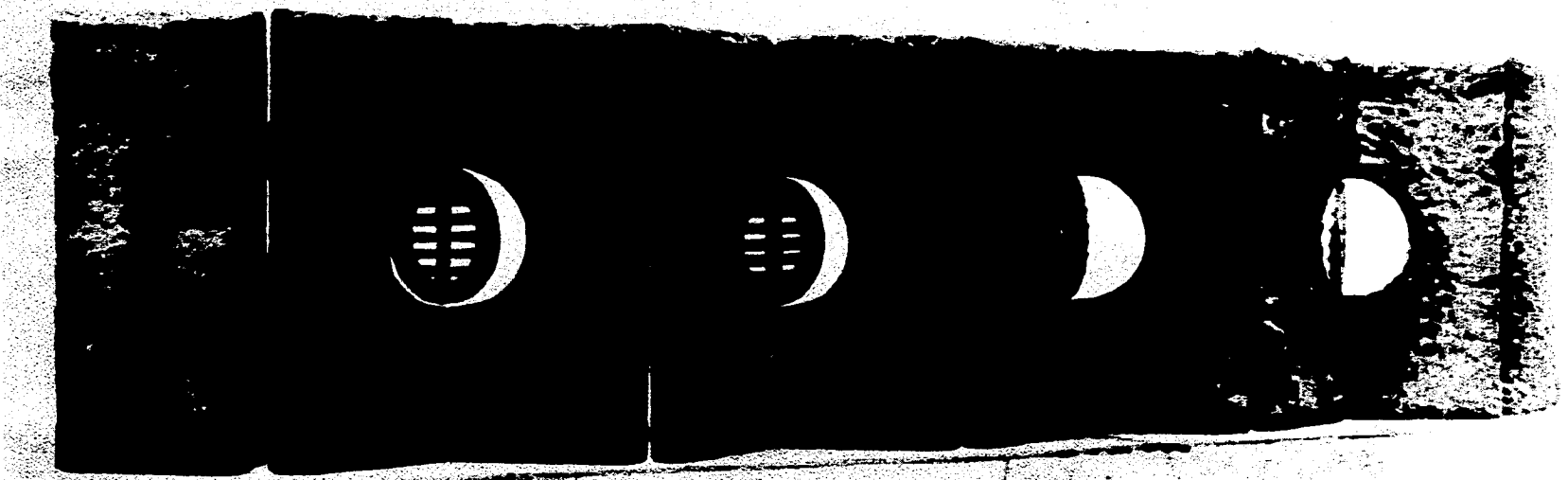
ACABADO FINAL

Una vez que se armó, se verificó que cada una de las placas coincidiera con su correspondiente; en algunas fue necesario rebajar el bisel para que en la unión con la placa adyacente fuese posible lograr el ángulo deseado para estructurar el biombo.

Cada placa se lavó con agua y cepillo para retirar el polvo que resultó del proceso de elaboración. A los tornillos fue necesario aplicarles una capa de barniz mate para evitar la oxidación.

Finalmente se colocará sobre una cama de arena para formar la base donde se encontrará colocada.

Figura 21 " LIBRO - COLADERA " 350 X 85 X 5 cm, 1996.



CONCLUSION

Llegar a la etapa final del libro-coladera resulta ser muy grato. El resultado obtenido va más allá de lo que conforma un planteamiento inicial. De hecho, al tener el material y estar en proceso de realización, es complicado visualizar como se apreciará una vez estructurado el objeto, sobre todo en este caso en que el material con el que se trabaja es pesado y difícil de mover por una sola persona.

Durante todo el proceso, podía unir dos placas entre sí en forma horizontal colocando una junta a la otra, pero no me era posible apreciar el conjunto, sino hasta haber concluido cada etapa de trabajo con todas las placas.

Cabe mencionar que a pesar de la resistencia que generalmente tienen las rocas en bloque, al ser laminadas, dicha resistencia se ve menguada. Sobre todo porque fue necesario hacer perforaciones para integrar la coladera y para poner las bisagras. Cada paso ha constituido de alguna manera un riesgo y fue necesario tomar precauciones para evitar la fractura del material.

Sin embargo se ha concluido la obra y una vez que ha sido armado, la apariencia visual es satisfactoria.

En un principio se realizaron dibujos y maquetas para tener una idea de cómo se ubicarían las placas siguiendo paso a paso el proceso de elaboración. La obra ya finalizada permite apreciar las características formales que le dan expresividad a la obra como lo es el color, la textura, el volumen, el tamaño, composición, etc., es decir, todos los elementos que le dan carácter a la obra y que se relacionan con el material que lo conforman, aunado al concepto que se planteó para su realización.

LISTA DE FOTOGRAFÍAS

- FIGURA 1. "CODIGO DE LIPIT-ISTAR" *Reverso del fragmento B de la tableta del código*. (PFEIFFER, Charles. DICCIONARIO BIBLICO ARQUEOLOGICO P. 412)
- FIGURA 2. "TABLETA CUNEIFORME QUE CONTIENE UNA PARTE DE LA HISTORIA BABILONICA DE LA CREACION" (PFEIFFER, Charles. DICCIONARIO BIBLICO ARQUEOLOGICO P. 251.)
- FIGURA 3. "UNICORNIO" Sello de esteatita con representación de unicornio caracteres de escritura del Indio. *Localidad de Mohenjo-Daro*. MEDIO ORIENTE Biblioteca Uthea. *Grandes Civilizaciones* Vol. 10 P. 1551)
- FIGURA 4. "ESTELA DE KELISIN". "Piedra Azul", con texto bilingüe: en urarteo y asirio; encontrado en la divisoria de aguas a 3,000 metros de altura entre Iran e Iraq (MEDIO ORIENTE, Biblioteca Uthea. *Grandes Civilizaciones*. Vol. 10. P. 1562)
- FIGURA 5. "CILINDRO DE CIRO" (PFEIFFER, Charles. DICCIONARIO BIBLICO ARQUEOLOGICO, P. 199)
- FIGURA 6. DUCHAMP, MARCEL "THE BOX IN A VALISE" (1941-68) *Card board box containing eighty-three miniature replicas and color reproductions of works by Duchamp, limited to 300 copies.* (MARCEL DUCHAMP SCHWARTZ, Arturo, New York, 1975. P. 181)
- FIGURA 7. "FILUXKIT", *Filux*, (CIRLOT, LOURDES . HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE , ULTIMAS TENDENCIAS, P. 184)
- FIGURA 8. BELIYS, JOSEPH "LIBRO SUBACUATICO", 1972. (BELIYS, JOSEPH. *Catálogo de exposición, España 1994*, P. 89)
- FIGURA 9. DUCHAMP, MARCEL "IN ADVANCE OF THE BROKEN ARM". 1964 *Ready-made: Wood and galvanized iron saw shawl*, height 52". (MARCEL DUCHAMP, *op.cit.* 1975 P.104)
- FIGURA 10. DUCHAMP, MARCEL. "bicycle wheel". 1964 *Assisted Ready-made: A bicycle fork with its wheel screwed upside down onto a kitchen stool painted white*, height 50". (MARCEL DUCHAMP, *op.cit.* 1975 P. 101)
- FIGURA 11. DUCHAMP, MARCEL. "FRESH WINDOW", 1920. *Semi-Ready-made: French window, painted light green, with black leather covering the glass panes*, 30 1/2 x 17 3/4". (MARCEL DUCHAMP, *op.cit.* 1975, P. 122)
- FIGURA 12. RAUSCHENBERG, ROBERT, "MONEGRAM" (CIRLOT, LOURDES . *op.cit.* P. 103)
- FIGURA 13. RAUSCHENBERG, ROBERT, "PLAN" (CIRLOT, LOURDES, *op.cit.* P 102)

FIGURA 14. OLDENBURG, CLAES. "PIQUETA" (CIRLOT, LOURDES, 1968 P.101)

FIGURA 15. Coladera, moldeado en barro

FIGURA 16. Coladera, molde de yeso.

FIGURA 17. Coladera de resina

FIGURA 18. Placas de recinto

FIGURA 19. Placas perforadas

FIGURA 20. Herramientas y materiales

FIGURA 21. "Libro -Coladera ", Foto: Arturo Rosales.

BIBLIOGRAFIA

ARICI, LARA BELLYS. MUSEO NACIONAL, Centro de Arte Reina Sofía. 2a. ed. Madrid, 1994, 320 P. (Catálogo)

ARGAN, Giulio Carlo. EL ARTE MODERNO Madrid, Ed. Akal, 1991. 660 P.

BARR, A.H., Jr. LA DEFINICION DEL ARTE MODERNO, Madrid, Alianza Editorial, 1989.

BRUCE, NALIMAN. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1993. 164 P. (Catálogo de exposición)

CARRION, Ulises. EL NUEVO ARTE DE HACER LIBROS. Revista Plural, México, 1975.

CIRLOT, Juan Eduardo. EL MUNDO DEL OBJETO A LA LUZ DEL SURREALISMO. Barcelona. Anthropos, 1990. 126 P

CIRLOT, Lourdes. Historia Universal del Arte, ULTIMAS TENDENCIAS. Ed. Planeta. Barcelona, 1993.

DORFLES, Gillo. ULTIMAS TENDENCIAS DEL ARTE DE HOY. Ed. Labor. Madrid, 1976. 279 P.

ESCOLAR, Hipólito. DE LA ESCRITURA AL LIBRO. Madrid 1976

GARCIA-Pelayo, R. PEQUEÑO LAROUSSE ILUSTRADO 16a. Ed. Larousse, México, 1992 1663 P.

GRANDES CIVILIZACIONES, MEDIO ORIENTE. Biblioteca Uthea. Madrid, 1993.

HOFFBERG, Judith. REVISTA ARTES VISUALES. 1981. 72 P.

KAHLER, Erich. LA DESINTEGRACION DE LA FORMA EN LAS ARTES. Ed. Siglo XXI. México, 1972 139 P.

KARTOFEL, Graciela. Marín, Manuel. EDICIONES DE Y EN ARTES VISUALES. LO FORMAL Y LO ALTERNATIVO. UNAM, Méx. 1992. 102 P.

LETT-JUDSON, FUNDAMENTOS DE GEOLOGIA FISICA 12a. edición LIMUSA MEXICO 1993. 450 P.

LUCIE-SMITH, Édouard, EL ARTE HOY Ed. Catedra. Madrid, 1983.

LIBROS DE ARTISTAS. Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas. Madrid, 1982 49 P. (Catálogo)

MADERUELO, Javier. EL ESPACIO RAPTADO. Madrid. Biblioteca Mondari. 1990. 342 Pp.

MARCHAN, Fiz Simón. DEL ARTE OBJETUAL AL ARTE DE CONCEPTO. 3ra. edición. Ed. Akal. Valladolid, 1985 483 P.

NOAH, Kramer, Samuel. LA HISTORIA EMPIEZA EN SUMER. ORBIS, 1985
251 P.

PFEIFFER, Charles F. DICCIONARIO BIBLICO ARQUEOLOGICO. Ed. Mundo Hispano
1982. E.L.A. 767 P.

PIERRE, José. EL SURREALISMO.
Ed. Aguilar Madrid 1969. 207 P.

PIRSON, Jean Francois. LA ESTRUCTURA Y EL OBJETO.
Barcelona. Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988. 134 P.

RENAN, Raúl. LOS OTROS LIBROS. DISTINTAS OPCIONES EN EL TRABAJO
EDITORIAL. UNAM, México, 1988. 95 P.

SANCHEZ, Vázquez, Adolfo. EL LENGUAJE DEL ARTE.
Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM S/F México.

SCHWARZ, Ariado. MARCEL DUCHAMP Harry N. Abrams, Inc. New York, 1975.
211 P.

WILSON, Simon. EL ARTE POP. Ed. Labor, Barcelona 1975.