

21
2Ej

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

LO PÚBLICO Y LO PRIVADO
Discurso en forma de libro objeto



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO**

Tesis que presenta
Carlos Alfredo Ortega del Valle
Para obtener el título de
Licenciado en Artes Visuales
Escuela Nacional de Artes Plásticas
México, Distrito Federal. 1986.



**DEPTO. DE ASESORIA
PARA LA TITULACION**

**ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLÁSTICAS**
XOCHIMILCO D.F.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

ÍNDICE

Introducción.	2
Capítulo 1- El libro de artista.	5
1.1- Concepto	6
1.2- Historia	12
1.3- Vigencia	28
Capítulo 2- Arte Público.	30
2.1- Arte y estética	31
2.2- Los No-objetualismos	38
2.3- Arte Público como nuevo género	41
Capítulo 3- Memoria del proceso.	49
3.1- Bitácora de trabajo	50
3.2- Libro-amigo	66
Conclusiones.	70
Bibliografía.	74

Introducción

Este trabajo nace del cuestionamiento acerca de la función y la práctica del arte en la época actual. A partir de hacer una revisión al desarrollo de los cambios que el mismo ha experimentado en las últimas décadas me parece más o menos obvio el hecho de que muchos de los paradigmas que tradicionalmente lo han sustentado a estas alturas resultan inadecuados por no decir que francamente anacrónicos, sobre todo aquellos relacionados con los roles del artista y del público, y la justificación y la necesidad misma del arte en un mundo cada vez más interrelacionado y complejo.

Encuentro que existen principalmente dos vertientes en la manera de concebir el arte: una es la del arte por el arte que corresponde a la tradición occidental moderna y postmoderna, y la segunda es la del arte-vida que contemporáneamente se manifiesta a partir de los movimientos no objetualistas desde fines de los años cincuenta, con antecedentes rastreables desde el siglo pasado, pero que si consideramos otro tipo de manifestaciones, ha existido desde tiempos ancestrales.

La primera aprecia en primer lugar la expresión individual del artista a través de los objetos que este produce y considera sobre todo los aspectos formales de los mismos.

En el otro extremo se valoran las intenciones y los efectos de las propuestas así como su eficacia para generar transformaciones.

De un lado un arte privado, autojustificado y exclusivo al servicio del arte. Del otro un arte público, socialmente comprometido y colaborativo al servicio de la vida.

Este libro es una apuesta por la segunda opción.

El primer capítulo de esta tesis se dedica al concepto del libro y su desarrollo histórico a grandes rasgos, enfatizando en las distintas posibilidades de su utilización creativa como medio por parte de los artistas, con el fin de señalar las características que motivaron el porqué lo elegí como el formato más adecuado para contener una obra como la aquí propuesta.

En el segundo capítulo se plantean los fundamentos teóricos a partir de los cuales pretendo justificar la validez y pertinencia de realizar un trabajo de este tipo, situado fuera de los cauces tradicionales del arte.

Finalmente, el tercer capítulo trata del objeto en sí, cómo se realizó y como funciona. En él se ofrecen la estructura y la temática de una obra cuyo significado tiene que ser construido consensadamente por aquellos que en un momento dado participen de la misma

CAPITULO UNO

1.1- Concepto

Durante los últimos treinta años, los artistas visuales, cada vez más compenetrados con los medios temporales, han redescubierto el concepto *libro*, investigando y transformando cada uno de sus aspectos. Se han manipulado las páginas, el formato y el contenido convirtiendo al mismo en una discusión crítica acerca de su propia tradición. En estos trabajos las palabras, imágenes, colores, marcas y silencios se transforman en elementos plásticos que juegan a través de las páginas en secuencias lineares variables. Su importancia radica en la formulación de una nueva literatura perceptual cuyos contenidos alteran el concepto de autoría e integra al lector en una nueva relación con la página impresa.

Los libros de artista comenzaron a proliferar en los años sesentas y principios de los setentas dentro de un clima prevaleciente de activismo social y político. Las ediciones baratas y desechables fueron una manifestación de la desmaterialización del objeto artístico y del nuevo énfasis en el proceso artístico. Las obras efímeras como instalaciones y acciones (performances) pudieron ser documentadas y, lo más importante, los artistas se dieron cuenta de que los libros podían ser obras de arte en y por sí mismos. Fue también en ese tiempo que un

gran número de alternativas a la estructura tradicional de distribución artística, museos y galerías, se desarrolló por parte de los artistas siendo la publicación independiente una de ellas. Muchos vieron a los libros como un medio para alcanzar audiencias más allá de los confines del mundo artístico; otros anticiparon la apropiación de imágenes y/o técnicas de los medios masivos con intenciones políticas o estéticas; las mujeres artistas comenzaron a hacer libros en parte debido a la adaptabilidad del medio hacia cuestiones narrativas o diarísticas; los artistas conceptuales reconocieron las potencialidades sistémicas del libro. La actividad se desarrolló además simultáneamente a nivel mundial.

Ahora es claro que, una vez superados los radicalismos iniciales, los libros de artista se han consolidado como una forma independiente y especializada cuyo lenguaje se hace cada vez más rico y complejo.

La principal diferencia entre un libro común y un libro de artista es que mientras el primero sucumbe a las convenciones del género, el segundo las trasciende. Tres características inherentes al libro son la cubierta, que protege el contenido e indica su naturaleza; la página, que es su componente más elemental; y una estructura secuencial; pero tal vez ni la cubierta, ni las páginas ni la estructura secuencial sean por sí mismos requisitos para definir un libro.

Las ventajas de un libro como medio de comunicación consisten en que como objetos individuales pueden ser producidos y distribuidos a un costo relativamente bajo, que pueden ser cómodamente transportados y fácilmente almacenados, que sus contenidos son convenientemente accesibles, que pueden ser experimentados por uno a su propia velocidad sin necesidad de una máquina, y que es especialmente económico en relación con los otros medios no-electrónicos. Un libro además, permite a sus lectores diversos acercamientos, en contraste por ejemplo con una cinta de video cuyas secuencias programadas permiten sólo una lectura lineal.

"Tactilidad, pequeña escala, portabilidad, serialización, progresión, dirección y memoria son rasgos formales comunes de los libros de artistas o artísticos." (1)

(1) Tanenbaum, Barbara. El medio es solo una parte, pero una parte importantísima del mensaje. en "Libros de artista" Catálogo de exposición, Madrid, 1982. p. 23

Comparado con un objeto tradicional de arte cuyo valor consiste en ser una pieza única o en el caso de impresos cuyo número es intencionalmente limitado, un libro puede ser reproducido ilimitadamente al menos en teoría, claro está que existen libros únicos o en ediciones limitadas y autografiadas pero en el primer caso se trata de libros como objetos artísticos que sólo pueden ser conocidos a través de exposiciones, mientras que en el segundo están destinados a colecciones especializadas con lo que pierden su potencia como vehículos de comunicación.

Existe una diferencia crucial entre un libro de arte (que contenga reproducciones de obras de arte) y un libro de artista que es una obra de arte por sí. Un artista del libro no solamente controla lo que llena las páginas, sino también el cómo se diseñan y producen y cómo se unen y cubren, incluso frecuentemente se convierte en su editor y distribuidor reconsiderando estas funciones también de una manera creativa.

Por otro lado, el término libro de artista no se refiere a la profesión o educación inicial de quien lo hizo sino a las cualidades del trabajo mismo, en este caso se hace referencia a un género específico de arte, el libro, y por tanto son las diferencias entre los mismos y no entre sus autores las que les confieren el estatus como tales.

En teoría, no existen límites acerca del tipo de materiales que pueden meterse entre dos cubiertas, o de como esos materiales pueden acomodarse.

En los libros convencionales frases de una sintaxis familiar se acomodan en bloques rectangulares formados en una tipografía uniforme, y son entonces diseñados en páginas iguales las unas a las otras. Un libro de artista, por definición, intenta hacer algo más con la sintaxis, con el formato, con las páginas, con las cubiertas, con el tamaño, con la forma, con la secuencia, con la estructura, con el armado, con cualquiera de o todos estos elementos, las resoluciones idealmente reflejan las necesidades o sugerencias de las materias a las que se refiere el libro.

La mayoría de los libros tratan en principio acerca de algo distinto de sí mismos; los libros de artista tratan en principio acerca de sí mismos. Los libros comunes se leen para

obtener información, tanto explícita como dramatizada; los libros de artista se hacen para comunicar fenómenos imaginativos y entonces crear un tipo distinto de experiencia de lectura. Los libros de artista, también llamados No-libros o Antilibros debido a su apariencia, dependen tanto de una capacidad visual como de una capacidad verbal por parte del espectador, en este caso lector, para su disfrute.

Tal vez el hecho de que los libros de artista sean definidos en sentido negativo, es decir por lo que no son, sea una de las causas del aura de inaccesibilidad que muchos piensan que los rodea. Pueden parecer como un caso de escapismo artístico, elitismo y auto-indulgencia. Pero también son indicativos de la creciente necesidad de intercambio directo y comunicación con audiencias que tienen más que enseñarles a los artistas que las ya existentes. Pese a que su efectividad no es algo inmediatamente perceptible los libros de artista forman una parte significativa de las corrientes que introducen vitalidad al mundo artístico.

1.2- HISTORIA

Desde el inicio de la civilización humana ya los primeros ejemplos de escritura y representación conllevaban en su forma implicaciones mágicas y rituales que los dotaban de significados múltiples, cualidad que con el tiempo se extendió hacia los contenedores de los mismos lo que les otorgó a estos un estatus de objetos preciosos y sagrados. Así el libro, en cualquiera de las formas que adopte según el momento histórico y la cultura, códex, papiro, códice, pergamino, tablas de arcilla, etc., siempre ha sido un objeto de cuya realización han estado a cargo verdaderos especialistas los cuales, ya se trate de monjes copistas europeos, tlacuilos mesoamericanos, calígrafos medievales chinos, sacerdotes egipcios, etc., han considerado sus aspectos formales de una manera al menos tan importante como su contenido textual y podríamos decir en base a esto que la cualidad de objeto artístico ha estado siempre ligada al concepto libro y por lo tanto pretender hacer una historia de los libros de artista sería tan abarcante como pretender hacer una historia de toda la civilización humana.

Ahora bien, el invento de la imprenta de tipos móviles en el siglo XV constituye un capítulo aparte en este gran universo, ya que al permitir la edición múltiple de libros transforma a estos en objetos útiles más que preciosos. Comienzan a uniformarse los formatos y

a privilegiarse los contenidos hasta el punto en que los libros pierden su atractivo como medio de expresión artística. Por supuesto continúan existiendo libros ilustrados pero es solamente hacia el fin del siglo XIX que el libro puede llegar a percibirse como una entidad única, donde las propiedades físicas como el tamaño y el diseño están íntimamente ligadas al contenido.

Es la obra de Stéphane Mallarmé *Un coup de dés (1897)*, un poema cuyo sentido se articula en la interdependencia de su prosa y su formato, la que define esta intuición del libro como un todo. A partir de la misma *Les mots en liberté* de Marinetti (1912-19) y *Caligrammes: Poemes de la paix et de la guerre* de Apollinaire (1913-16), inauguran la nueva era de los libros de artista y al mismo tiempo la poesía visual experimental.

Entre ambas expresiones a pesar de su origen común existe una distinción sutil. Mientras que la poesía experimental se centra en la fusión de palabra e imagen en una sola página, para el artista visual las propiedades formales del libro, tercera dimensión, espacio-tiempo, secuencia, son imprescindibles; la publicación del poeta sigue siendo literatura, requiere una lectura mínima, la del artista no siempre es legible.

En el transcurso del presente siglo numerosos artistas a partir de los futuristas han utilizado el formato de libro como el lugar en el cual exhibir su trabajo. Dadaístas, constructivistas, surrealistas, vorticistas y artistas que no compartían estas corrientes utilizaban este espacio artístico mientras que los cronistas de arte ignoraban esta actividad debido principalmente a que no se trataba de un arte con calidad de precioso destinado a los museos sino que se producía en forma múltiple dedicado a romper el ghetto rarificado de las bellas artes y acceder a un público de masas.

En Prose du Transsibérien et de la petite Jehane du France de Blaise Cendrars-Sonia Delaunay, 1917; *La Fin du Monde filmée par l'Ange Notre Dame*, de Blaise Cendrars-Fernand Léger, 1919; Francis Picabia, *Poèmes et dessins de la fille née sans mère*, 1918; Marx Ernst, *Historie Naturelle*, 1926; Marx Ernst-Paul Eluard, *A l'intérieur de la vue*, 1947; El Lissitzky, *Suprematistisch worden van twee kwadraten in 6 konstrukties*, 1922; respectivamente se marcan las facetas particulares de diseño y comprensión del concepto del todo anunciadas por Mallarmé: que el diseño tipográfico de una frase puede expandir o clarificar su significado, que las páginas y dobleces componen una estructura que influye en la comprensión de la frase o imagen.

La principal aportación de los futuristas fue el descubrimiento de que a través de métodos tecnológicos todavía ni siquiera descubiertos los artistas podían suscitar interés a un público muy amplio. Su primer éxito consistió en su talento para difundir sus ideas a partir de carteles, panfletos, manifiestos, anuncios y periódicos. Consiguieron de esta forma llegar a un auditorio no artístico, cuatro quintas partes de los lectores de su revista *Lacerba* eran obreros, y lograron cambiar el aspecto del arte y la cultura en toda Europa y Rusia.

Mientras los futuristas italianos dictaminaban como debía de ser el arte, los futuristas rusos ya estaban elaborándolo. En abril de 1910 publicaron *A trap for the judges* una revista impresa en páginas hechas con recortes de papel para adomar paredes ; en 1914 aparece *Blast* de los vorticistas que utilizaba un diseño tipográfico dinámico. A través de los ferrocarriles y el servicio postal los artistas estaban eludiendo el sistema de galerías y estableciendo redes que los comunicaban con otros colegas y fuera del mundo artístico de una manera económica, íntima, políticamente libre y visualmente efectiva.

En 1910, los artistas rusos al tener acceso a las imprentas iniciaron un movimiento editorial que produjo cientos de obras, al concebir el arte y la política como una misma cosa, esto les permitió que el experimento tipográfico les proporcionara una experiencia visual al tiempo que daba expresión a sus inquietudes políticas. En 1923 Vladimir Maiakovsky y Lissitzky publicaron el libro *En voz alta* en el cual explotaron al límite las posibilidades de la tecnología mecánica de su época y donde la tipografía y la distribución son un refuerzo para el significado del texto. A partir de 1917, en la naciente Unión Soviética los artistas produjeron en forma de libros y revistas, posters, murales, vestuario, arquitectura y diseño industrial, de esta forma la tecnología inspiraba el arte y el arte lograba modelar la sociedad, cuando menos en cierta medida.

En el transcurso de los años treinta, los surrealistas publicaron en todos los medios posibles en los que se proponían explotar todos los recursos que les daba la nueva tecnología, fotografía, película, grabación, ediciones, con el fin de llegar a un público más amplio. De este periodo son las revistas *Minotauro*, *VVV* e *Instead*.

Es importante considerar que los primeros cuarenta años de este siglo en la historia del arte están marcados por la proliferación de manifiestos estéticos y textos didácticos y teóricos y que la publicación de estos materiales inevitablemente ocasionan su propia historia, historia en la cual la manipulación del libro como medio ha sido de gran importancia. Las distintas cualidades y diferencias en formato mostradas por estos libros, panfletos, periódicos y hojas sueltas nos remiten directamente hacia una estética particular, hacia un sistema intelectual o analítico específico.

La diversidad de las publicaciones que componen esta historia de la formalización del libro y los materiales impresos que se le emparentan se puede observar fácilmente al compararlos entre sí: *Der Blaue Reiter* editado por Wassily Kandinsky y Franz Marc en 1912; *Dictionnaire Abrégé du Surrealisme*, 1938, por André Breton y Paul Eluard; de Kurt Schwitters, *Die Katedrale*, 1920; Tristan Tzara, *Sept Manifestes dada*, 1924, y *Papillons Dada*, 1919-20; *391*, editado por Francis Picabia en 1917-1924; *Merz*, 1923-1932, editado por Schwitters; *Mécano*, 1922-1931, por Theo van Doesburg.

Es en los movimientos Dada y surrealista en los que el libro emerge como una forma central, ya no incidental o periférica ,de expresión, en parte debido a la ascendencia literaria de ambos movimientos pero sobre todo debido a que, tanto en teoría como en la práctica, Dada y surrealismo pretendieron abolir los conceptos tradicionales que definen una "obra de arte" tales como la singularidad, métodos, herramientas y materiales de ejecución cuya autoridad no se encuentra más que en la inercia histórica .Hasta el punto de tener que ver con la historia misma del modernismo, ambos movimientos rechazaron el imperativo de la preocupación acerca de la forma y el contenido.

Más allá del ideal estético, los surrealistas y hasta cierto punto los dadaístas comprendieron lo que era medular en el complejo sistema de investigación inaugurado por *Un Coup de dés* : la naturaleza de la actividad de pensar, su proceso y expresión, consciente e inconsciente, los sistemas inventados y por inventar para su notación, y la naturaleza lógica y función del arte como uno de esos sistemas de notación.

Es con respecto a la manipulación y registro del pensamiento y su proceso que se puede otorgar unidad conceptual y en cierto modo explicar a la enorme variedad aparente en este grupo de publicaciones que abarca desde la complicación y elaborada manufactura de *La Mariée mise a nu par ses célibataires, même* (conocida como la caja verde) de Marcel Duchamp, 1939, hasta la presunción simple de *Papillon Dada* de Tzara, consistente en hojas sueltas de color conteniendo frases provocativas y definiciones.

Con la segunda guerra mundial el centro mundial del arte se trasladó de París a Nueva York a la vez que se desarrolló un avance tecnológico significativo en la impresión con la rapidez y economía del sistema offset lo que brindó a industrias y artistas un medio casi nuevo por explorar.

El artista suizo Dieter Rot encabezó el resurgimiento de las publicaciones de artistas en la postguerra por medio de sus libros-objeto. Entre 1954 y 1957, Rot preparó *Kinderbuch*, obra con impresión de tipo, a distintas planchas, compuesto de 28 páginas y formas geométricas y cortado en dados; en los años subsiguientes exploró todos los aspectos del libro, desde su papel e impresión hasta la destrucción de la forma, parodiando todo lo que hay alrededor de él en la cultura.

Al mismo tiempo los artistas fluxus desarrollaron una gran labor editorial descubriendo las posibilidades artísticas y comunicativas de la revolución electrónica. Para oponerse a la exclusividad del arte, las publicaciones y obras fluxus solían utilizar materiales encontrados y producidos a nivel industrial sin cualidades especiales. La pieza de Per Kirkeby *4 Flux Drinks*, 1967, contiene cuatro bolsitas de té Lipton o Lyons, *Burglary Fluxkit*, 1970, de George Maciunas contiene un surtido de llaves viejas aprovechadas, *Light Flux Kit*, 1972, de Robert Watts contiene una serie de focos, entre otras cosas. Estos elementos se guardaban en cajas de plástico industriales, con etiquetas impresas diseñadas por Maciunas, y ninguno poseía, ni a nivel individual ni como combinación, los elementos artísticos tradicionales de valor artesanal. Mediante esta actitud las obras fluxus pretendían acabar con las nociones establecidas sobre las bellas artes, tanto en lo que respecta a su creación como a su manifestación. Además del factor de despersonalización del acto creativo y del énfasis puesto en el colectivismo, muchas obras fluxus estaban conscientemente desprovistas de valor mercantil o institucional. Los principios de fluxus que se mantuvieron constantes fueron una selección internacional de participantes, el rechazo del artista y el arte como entidades culturales privilegiadas, la

insistencia en la relación concreta entre el arte y la vida, evitando los límites tradicionales entre los distintos medios, con un criterio minimalista y de apego al humor.

A mediados de la década de los cincuenta, Ray Johnson comenzó el movimiento de Arte-Correo. En 1965 funda la "New York Correspondence Art School" y su iniciativa es secundada mundialmente, puede decirse incluso que el Arte-Correo es uno de los pocos casos en que el tercer mundo participa directamente en un fenómeno artístico internacional. Uno de sus objetivos consiste en lograr una obra con carácter inmediato.

Something Else Press, creada por Dick Higgins y activa de 1964 a 1974, fue el proyecto que tuvo más éxito en lanzar al mercado obras de artistas contemporáneos, clarificando la noción de libro de artista. Su estrategia consistía en producir obras adecuadas para librerías normales y de esta forma llegar a un público más amplio. Higgins publicó obras de Allan Kaprow, John Cage, Claes Oldenburg, Phil Corner, Alison Knowles y otros en panfletos de colores pastel vendidos a ochenta centavos entre 1975 y 1977.

En 1964 se publicó *Grapefruit* de Yoko Ono por Simon & Shuster simultáneamente en Occidente y Japón en lo que constituyó el mayor acontecimiento de público desde que las teorías futuristas se extendieron por toda Europa. Otro artista del libro que alcanzó celebridad

en los años sesenta fue Ed Ruscha que produjo más de una docena de títulos, entre ellos *Veintiseis estaciones de gasolina*, 1963; *Algunos apartamentos de Los Angeles*, 1965; *Todos los edificios de Sunset Street*, 1966; *34 aparcamientos*, 1967; *Unas cuantas palmeras*, 1971. A finales de esa década se publicó *Statements* de Lawrence Weiner libro que resumía el Arte Conceptual al afirmar que el "arte" no reside en el libro mismo ni en la actividad de tomar las declaraciones del mismo como un precepto sino en la figura o imagen establecida por el artista.

En México, los libros de artista cobran auge en el periodo comprendido entre 1976 y 1983. Revistas, periódicos, panfletos, volantes y ediciones de autor fueron publicados dentro de lo que fue un auténtico movimiento de la pequeña prensa.

Encontrando su antecedente más directo en la producción propagandística del movimiento estudiantil de 1968, este boom editorial se desencadenó a partir del ejemplo de dos artistas pioneros en este ramo: Elena Jordana quien había establecido en Nueva York su proyecto El Mendrugo/Ediciones Villa Miseria (del que trajo a nuestro país sus libros *S.O.S. Aquí Nueva York*, 1971, de su autoría; *Los profesores*, s. f., de Nicanor Parra y *Carta a un joven escritor*, 1975 de Ernesto Sábato), y Felipe Ehrenberg que regresó en 1974 con la experiencia de haber fundado en Inglaterra la Beau Geste Press.

Ehremberg se dedicó a promover el uso de las llamadas neográficas en la Academia de San Carlos de lo que se derivó *El Libro de las 24 Hrs.*, 1977, ensamblaje colectivo y a partir del mismo, el entusiasmo de los entonces estudiantes quienes se convirtieron después en los protagonistas del movimiento de artistas editores.

Algunos nombres importantes en la historia de este movimiento son los grupos SUMMA y Proceso Pentágono, Gabriel Macotela, Yani Pecanins, Santiago Rebolledo, Oliverio Hinojosa, Marcos Kurtycz, Magali Lara, entre muchos otros, entre las editoriales La Cocina, La Rasqueta, La Flor de Otro Día, Editorial Los Talleres y el proyecto Imaginerías de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Como espacios dedicados a este tipo de obras figuraron El Archivero y la librería Marginalia, ambos actualmente cerrados.

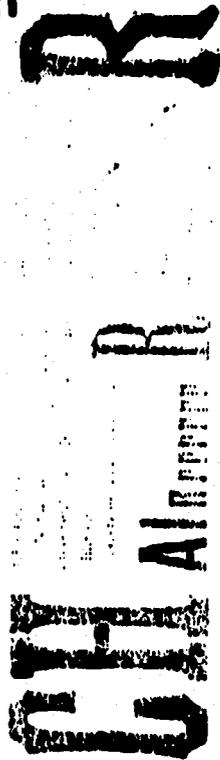
Al cambiar en 1984 las condiciones socioeconómicas del país el movimiento de pequeña prensa se vio frenado en su crecimiento y vio como varios de sus integrantes se dispersaron hacia otras actividades, lo cual no quiere decir que en ese momento se dejaron de hacer ediciones de artistas sino que entonces se dio un relevo generacional en el cual los nuevos artistas del libro, ya no sintiendo la necesidad de establecer una forma de hacer arte, se dedicaron, cada uno por su lado, a desarrollarla y enriquecerla de tal manera que actualmente,

respondiendo a otras preocupaciones y utilizando recursos de las nuevas tecnologías, este medio continúa vigente.

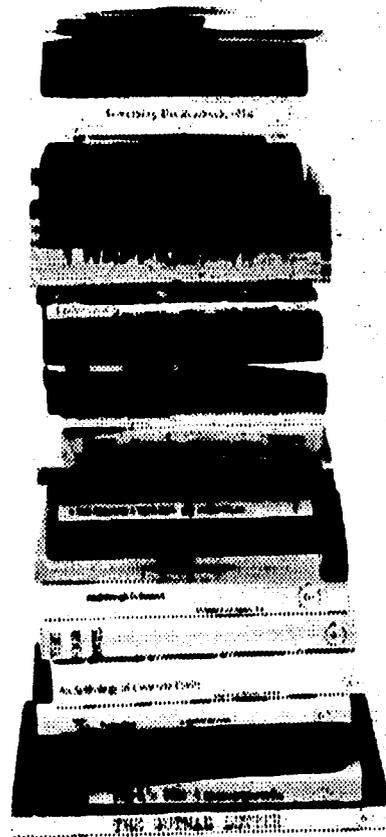
F.T. MARINETTI

Les mots
en liberté
futuristes

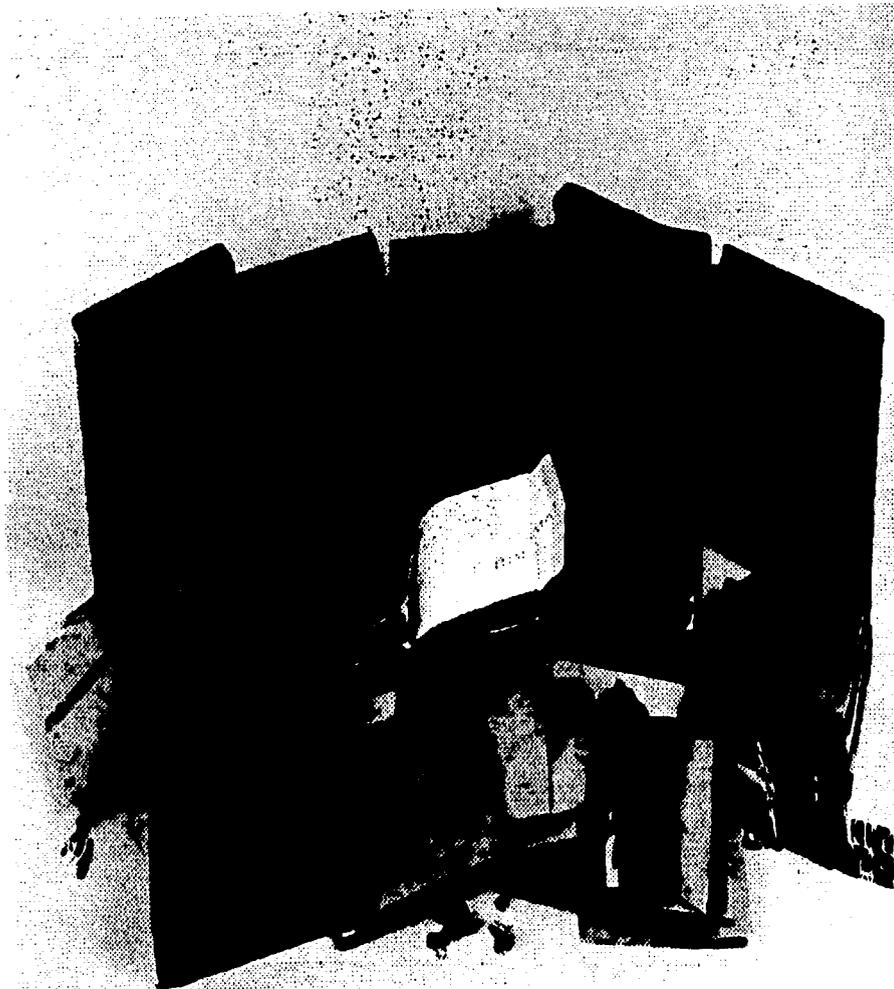
EDIZIONI FUTURISTE
DI "POESIA"
Corso Venezia, 61 - MILANO
1919



Les Mots en liberté futuristes-1919



Publicaciones de Something Else Press-1964-1974



Fluxboxes-1964-1978

1.3- VIGENCIA

En este momento los libros de artista están definidos y confinados dentro de un contexto artístico en el que aún tienen una importante función que cumplir. Para una audiencia que se encuentra alejada de la mayoría de los centros artísticos y que se encuentra fuertemente influenciada por reproducciones, los libros de artista ofrecen la posibilidad de una experiencia directa del arte actual. Para los artistas el medio para una comunicación más íntima que cualquier formato tradicional de arte y la oportunidad de que el observador se lleve la obra consigo.

Una cualidad todavía más importante en los libros de artista es su adaptabilidad como instrumento para extenderse hacia públicos más amplios que los habituales del arte contemporáneo.

Por otro lado la experiencia nos ha mostrado que lejos de que los avances tecnológicos en informática y comunicación, faxes, PC's, Internet, WWW, etc., hayan vuelto obsoletos los libros, por el contrario los han revitalizado dotándolos de nuevas herramientas y canales de distribución.

Conceptualmente podemos afirmar que las interrogantes planteadas hace treinta años respecto a la función y la práctica del arte continúan abiertas en la actualidad y en este debate los libros de artista , junto con los otros intermedias, siguen jugando un rol protagónico.

CAPITULO DOS

2.1- Arte y Estética

Arte y Estética son términos que muchos estudiosos utilizan indistintamente como si se tratara de sinónimos, sin embargo cada uno se refiere a realidades diferentes y no resulta ocioso establecer la diferenciación si es que queremos entender el fenómeno sociocultural del arte y el de nuestra vida sensitiva.

Mientras las artes son procesos culturales que presuponen conceptos y convenciones determinadas, el término estética se identifica como percepción sensorial (aisthesis) o lo que es lo mismo sensibilidad o sensoriedad, capacidad humana; "en el plano social lo estético entraña lo artístico e incumbe a todos los hombres, mientras que las actividades y los productos de lo artístico, contienen lo estético e interesan a muy pocas personas". (2)

La identificación entre arte y estética tiene su origen en el siglo XVIII, cuando se institucionalizó el concepto de Bellas Artes materializado en la Academia y favorece una visión que privilegia como cultura solo los productos de una élite.

2. Acha, Juan, Introducción a la Teoría de los diseños. Ed. Trillas. México. 1988. p. 17.

Al irse transformando las prácticas artísticas como parte de los cambios en las sociedades se produce también un proceso de modificación tanto del concepto de cultura como de las ideas acerca de la naturaleza de las artes. El concepto de cultura se extendió a casi la totalidad de los hechos humanos, incluyendo la producción de artefactos. La cultura desciende de su privilegiada cumbre para participar de la cotidianidad y se va constituyendo así una nueva categoría: la cultura material.

Para poder entender estos cambios es importante insistir en el carácter histórico de los conceptos que nos interesa analizar.

En la Edad Media, por ejemplo, el status de artista para los pintores, escultores y arquitectos no existía, lo que ahora conocemos por artes plásticas se fundía con el trabajo artesanal, eran oficios. Esto se debía al carácter gremial de la producción material propia de las sociedades feudales. Es más hacia el siglo XII la división escolástica de las artes era así: a) artes técnicas (trivium): dialéctica, lógica y gramática; b) artes poéticas y artes prácticas (quadrivium): aritmética, geometría, música y astronomía. En una sociedad como la feudal dominada por la ideología religiosa la prioridad en el campo intelectual era la relación de la

colectividad humana con la divinidad. En esas condiciones y con esas concepciones no es extraño que la producción artística se considerara como una actividad utilitaria y de servicio. El anonimato de los productores y su sometimiento eran tan naturales como después lo serían el afán de notoriedad y grandeza unido a la formación de un poderoso mercado de arte.

La gran ruptura antiescolástica que fue el Renacimiento italiano significó una autonomía de las artes, posibilitada por la desintegración de los gremios. Los artistas se acogen a los mecenazgos y tienen que medirse y competir unos con otros. El humanismo renacentista, al centrar sus prioridades ideológicas en el hombre, la política, y en el arte mismo, propicia el surgimiento de verdaderos gigantes de la cultura.

La formación y consolidación de las academias, contemporáneas del racionalismo estético y filosófico marca la institucionalización de las Bellas Artes. Cobijadas bajo las monarquías ilustradas, los artistas de las cortes dictan las normas y el gusto de la gente culta de la época. Naturalmente las Artes Plásticas (pintura, escultura y arquitectura) estaban ya autonomizadas como disciplinas, y las "artes menores" ocupaban su modesto lugar. La autonomía de las disciplinas artísticas llega pues a coincidir con la autonomía del concepto mismo de cultura y su establecimiento en instituciones creadas especialmente para su

desarrollo. Tales hechos son característicos de la Modernidad y están presentes en nuestros días. Pero, el inevitable derrumbe de las monarquías y el establecimiento republicano, la liberación de la política, la irrupción del pensamiento laico y el nacimiento de las ciencias sociales, hace cambiar el interés por la cultura. Por su parte, la desaparición de los mecenazgos cortesanos lanza a los artistas al mercado en este nuevo mundo en el que todo tiende a tasarse por el interés mercantil. Y así, junto al aislamiento e individuación del artista surge la preocupación por la relación entre el artista y la colectividad.

Las vanguardias artísticas, al enfrentarse a las academias deselitizan la práctica y las concepciones del arte y les imprimen una vocación democrática que así mismo implica una masificación mercantil, por un lado, y un nuevo encubramiento, ahora de los centros de decisión de la cultura industrial. A pesar de las contradicciones del establecimiento vanguardista, que intentan resolverse en las llamadas corrientes postmodernas, lo cierto es que se dio un golpe histórico a los paradigmas y prácticas del artes de los salones aristocráticos, no podía haber sido de otra manera al derrumbarse su sustento social.

Tales paradigmas incluían la imitación de la naturaleza por parte del arte y mientras así sucedió no existía la necesidad de diferenciar entre arte y estética, sin embargo una vez que las artes iniciaron su alejamiento de las bellezas naturales, se hizo urgente la diferenciación. Primero las artes abandonaron la primacía del plano semántico que vinculaba al arte con la naturaleza o realidad visible; luego, a partir de Cezanne, acentuaron la sintaxis en sus productos hasta llegar a los abstraccionismos. Después, las artes empezaron a inclinarse hacia la primacía de la pragmática; les interesaron más los efectos en el receptor.

Presionados por la realidad social de las artes tradicionales y de los medios masivos, algunos teóricos comenzaron a redefinir a la estética como el estudio de la cultura estética o sensitiva de una sociedad, una de cuyas partes corporiza el arte. Se partía de la necesidad de crear una teoría de la cultura capaz no sólo de explicar el rol del arte en la sociedad en general y en la vida del hombre común en particular, sino también de elaborar estéticas que reemplazaran a las estéticas preindustriales ya inútiles. Es así que, actualmente, un buen número de analistas distingue lo estético de lo artístico con lo cual se pretende diferenciar el todo de una de sus partes, esto es, la cultura estética de la cultura artística.

Esta manera de conceptualizar el fenómeno estético nos otorga las bases para replantear la noción de cultura como cultura material y el rol del arte y los artistas en relación a esta cultura y a la sociedad en general. Las premisas que se asumen, entonces por parte de los productores artísticos, pueden resumirse en dos:

Liberar al arte de lo artístico y, liberar a los objetos de la cotidianidad.

Ya William Morris a fines del siglo pasado planteaba la problemática de cómo transformar a la vida en unitaria y armoniosa, una vida en la que los valores estéticos no fueran relegados a ningún comportamiento específico, sino lograran imponerse en todos los momentos del día, en todos los lugares y en todos los niveles sociales. Su impugnación al concepto de Bellas Artes fue radical: es conveniente renunciar al arte si este es un ejercicio privilegiado y aparte de la vida; es conveniente en cambio, promover la noción de un comportamiento estético que debe acompañarnos en cada momento.

La experiencia estética es algo más amplio que el arte, todos pueden alcanzarla, ni siquiera es necesario dedicarse a hacer cosas de una manera determinada, artística, basta con experimentar estéticamente.

No sólo se alcanza el valor estético pintando una superficie o esculpiendo un bloque de mármol, sino también en la realización de actos cotidianos. Y evidentemente tal valor no se realiza en la escala individual sino en una dimensión social, nuestras relaciones con los otros (de trabajo, de cohabitación, de ocio) son las que exigen ser revuvaluadas en el plano estético, y la sociedad entera es la que debe tener como fin último la integración y la armonía estéticas. La lucha por el valor estético se convierte en una acción revolucionaria aunque de carácter utopista. La liberación integral del hombre debe alcanzarse no sólo en las estructuras políticas y económicas, sino también en las maneras, la vida, el comportamiento global; en el comportamiento estético cuando este sea entendido en su sentido pleno y no en el sentido estéril de los especialistas, dirigido hacia la producción de "obras de arte".

2.2- Los No-objetualismos

Las estéticas de los No-objetualismos surgen, en oposición a la tradición de las Bellas Artes a partir de que las convenciones de los medios artísticos se revelaron como insuficientes ante las nuevas problemáticas. Los artistas contemporáneos se veían obligados a responder a los cambios en la vida cotidiana, no sólo en el contenido de su obra sino también en los medios de su elección. Surgió el término *Intermedia* para describir un nuevo emplazamiento de la actividad artística entre los distintos medios. Esta noción asumía la confusión y disolución de las formas convencionales de las artes que había comenzado a principios de siglo con movimientos como el futurismo, el dadaísmo y el constructivismo ruso, y que había resurgido a mediados de siglo en una diversidad de corrientes y tendencias, entre las que se incluían ,la musique concrète, la acción painting, las acciones aleatorias, los happenings, el bruitismo, el neohaiku, el automorfismo, la música objetual, el arte conceptual y fluxus.

En la figura de Marcel Duchamp se consolida a la presentación como forma para la producción de los objetos artísticos. En él es donde se ausenta el concepto de la representación y se pasa de la apariencia a la concepción, de la morfología a la función sentando el principio del arte moderno. La obra de Marcel Duchamp es una obra sin objetos desde el punto de vista

tradicional, que inicia la desacralización de los mismos (LHOQQ), seguida de desinterés e impugnación de la cotidianidad (los ready-made). Después de Duchamp, el camino estaba abierto, el arte se convierte así, abriéndose infinitamente, en una actitud, y las actitudes se convierten en formas. Es la totalización del presente como campo potencial de actividad. "El teatro está dondequiera, sucede todo el tiempo, donde sea que estemos, y el arte sólo nos persuade de que así es" afirma John Cage, personaje capital de esta aventura. Y desde ese momento se puede hablar de una revolución cultural cumplida por el rebasamiento del arte.

La cultura se encuentra en todas partes y lo abarca todo, desde los artefactos materiales hasta las más refinadas elaboraciones intelectuales como la religión y el mito.

Si la pintura informal nos había mostrado que todas las formas y todas las no-formas son conductoras de expresividad, ahora sabemos que lo mismo ocurre con todos los materiales, cualesquiera que estos sean. Lo importante, como podemos ver, no son los productos sino los procesos y las relaciones.

Las formas No-objetuales surgidas de todas estas consideraciones pretenden explorar con respecto del arte las interrogantes que tienen que ver con el rol del arte y el artista; con la relación entre la acción y el objeto, entre el objeto y el museo, entre el arte y la vida; con la

forma en que se hace, se presenta y se recibe el arte. También con los límites del arte, como se determinan y quién los determina.

Entonces se trata de un trabajo planteado en principio fuera de la industria cultural aunque, a medida de que el arte se ha alejado de las preocupaciones tradicionales, y que las convenciones artísticas se han vuelto confusas y se han disuelto a finales del siglo veinte, los museos y los historiadores del arte se han visto obligados a reconsiderar sus hipótesis acerca de la calidad, el valor y el significado del arte. En este punto es importante apuntar la paradoja que representa el hecho de que un movimiento no-artístico que intentaba eludir su ascendente vanguardista y fundirse con la vida cotidiana ahora, treinta años después de su punto más radicalizado, sea la principal influencia sobre las nuevas generaciones de profesionales de la estética.

Y es que los ensamblamientos, ambientes, happenings, performance, experimentos estético-tecnológicos, etc., lo que hacen es establecer puentes, pasajes entre el arte y la vida manteniendo, o intentando mantener, su línea de demarcación tan fluida como sea posible.

2.3- Arte público como nuevo género

La multiplicidad del trabajo artístico de las tres últimas décadas ha expandido el universo de los artistas para incluir una relación más íntima y comprometida con su audiencia. Por lo menos ha demostrado que el modelo modernista, la tradición heroica del artista y su expresión individual, es un modelo que no resulta adecuado en un mundo multicultural y globalmente interconectado.

El reconocimiento de una realidad compleja y diversificada, anula el viejo precepto de la pretendida universalidad del arte y obliga a recontextualizar al mismo y a sus significados en función de los distintos acercamientos, marcos de referencia y percepción de un público que tampoco es homogéneo, que se ha ampliado abarcando distintas audiencias.

A partir de esto se han planteado distintas estrategias artísticas en las cuales el compromiso público constituye la parte esencial de su lenguaje estético. Este tipo de trabajo, al que denominamos arte público, trasciende los límites tradicionales entre los medios, incluye la experimentación tanto en forma como en contenido pero, más allá de los aspectos formales, pone énfasis en la interacción y comunicación con su audiencia, acerca de temas directamente relevantes para sus vidas. Ya en 1957, Marcel Duchamp declaró que las condiciones del acto

creativo requerían que ninguna obra de arte pudiera declararse acabada hasta que el espectador la completara.

Vincular el trabajo con el flujo de los acontecimientos y situaciones reales e incluir al espectador hasta el punto de volverlo un colaborador, transforma la obra y a nosotros junto con ella, las prácticas de colaboración implican en sí el desarrollo de procesos democráticos y apuntan hacia la expansión de capacidades de creatividad, sensibilidad y sensibilidad a nivel social.

No se trata de educar audiencias para las Bellas Artes, sino de construir estructuras que participen del poder de hacer cultura con tanta gente como sea posible.

Lo que existe en el espacio entre las palabras "arte" y "público" es una relación desconocida entre el artista y la audiencia, relación que puede constituir en sí misma la obra.

Considerando estas premisas lo específico en este caso consiste en proponer un trabajo centrado en la provocación de diversas dinámicas de compromiso público utilizando los distintos medios formales como meras herramientas o como puntos de partida y donde la *composición* ofrezca una especie de armazón dentro de la cual o mediante la cual el público mismo pueda completar la forma artística de una manera efectiva.

En los momentos durante este siglo cuando que el arte se ha movido fuera de los confines de los canales tradicionales de exhibición, o aún permaneciendo dentro de ellos ha cuestionado la naturaleza y el significado social del arte, el análisis del mismo se ha vuelto un territorio debatido y politizado. Hasta que un acercamiento crítico pueda llevarse a cabo, este tipo de trabajos permanecerá relegado a un status de exclusión del mundo del arte y su potencial para transformar nuestras nociones acerca de los roles del arte y los artistas será convenientemente neutralizado. Nociones como interacción, audiencia, intencionalidad y efectividad deben ser claramente conceptualizadas a fin de poder dotar de significado la práctica del arte público.

La interacción, por ejemplo, no puede medirse sólo en términos de la metodología o el medio que utilice un artista ni por el tamaño de su audiencia, su comprensión incluye la incorporación de la intención del artista y el significado que tenga el trabajo para sus participantes.

Tradicionalmente consideramos la relación entre el arte y el público como dual, con más o menos intercambio entre los dos. Se piensa que la comunicación procede del artista a través de la obra hacia una audiencia receptiva. En varios momentos de la historia del arte la pasividad de esa audiencia ha sido puesta en duda. Hoy se sugiere que dicha comunicación va

en ambos sentidos y hay incluso quien afirma que el espacio comprendido entre el artista y la audiencia es en sí la obra.

La composición de la audiencia se divide según sus identidades específicas en género, edad, raza, clase social, etc., pero su relación con el proceso artístico se articula según su grado de participación y la manera en que funciona como parte integral de la estructura del trabajo. Una manera de representarlo es a través de un modelo de círculos concéntricos en el que en el centro se ubica la génesis de la obra e irradiando hacia afuera se ubican los grupos e individuos de acuerdo a su grado de responsabilidad hacia la obra. Este esquema de construcción de la audiencia funciona de una manera fluida y flexible. Mientras más responsabilidad asuma más central es el rol del participante en la generación de la obra. En el centro del esquema se definen la forma y la estructura pero no necesariamente su significado el cual es completado por la audiencia.



Modelo de composición de la audiencia.

FALTA PAGINA

No.

46

La eficacia de una obra de este tipo no necesariamente se mide por el número de personas involucradas o por la movilización provocada hacia algún fin específico, o por los reportes subjetivos acerca de su impacto, dicha evaluación debe considerarse como parte componente para su entendimiento, necesaria pero insuficiente. Este trabajo también funciona, como todo el arte, como modelo o representación. La obra pudiera por ejemplo hipotetizar la potencial colaboración entre las personas más que demostrar una interacción actual. Podría sugerir una posibilidad de cooperación e intercambio que no necesariamente esté ocurriendo, o pudiera ser un modelo para los mismos artistas para ampliar sus límites, incorporar formas nuevas, darse permiso para la invención. Es posible que el arte público como nuevo género sea más poderoso cuando, como la mayoría de las obras artísticas, opera como símbolo.

El artista entonces no es más el creador de formas sino alguien que se sitúa entre el que mira y lo mirado para señalar cosas en el mundo e interpretar sus significados a través de productos simbólicos.

"A mi juicio el arte ha llegado a un término. Toca a su fin y ahora comienza un período en que se asoma la necesidad de un arte social...Un arte social quiere decir cultivar las relaciones entre los hombres, es casi un acto de vida". (3)

3) Joseph Beuys en entrevista con Bernard Lamarche-Vadel. ed. Siruela, Madrid, 1944, p. 85.

CAPITULO TRES

3.1- Bitácora de trabajo.-

El propósito de este trabajo consiste en llevar a cabo la edición de un libro-objeto con un tiraje inicial de 25 ejemplares a manera de prototipo, mismo que lleva por título: "lo público y lo privado". Dicho libro-objeto tiene como principal pretensión el ser un objeto utilitario e interactivo lo que lo define como una obra abierta y en proceso permanente de transformación y condiciona todas sus características.

Se trata de un producto que implica una gran manuableidad por parte del usuario por lo que su formato es pequeño y cómodamente manejable, además se pensó en que su estructura fuera cuadrada para tener mayores posibilidades de jugar con el espacio.

Las páginas de este libro se presentan agrupadas pero no unidas para facilitar el que se puedan ordenar a voluntad en diferentes secuencias así como el que se le puedan agregar y sustraer elementos. Su presentación es a la manera del empaque de un producto industrial como los que se encuentran en los supermercados, un *blister* de PVC transparente montado sobre una hoja de papel kaple impreso, esto con el fin de enfatizar el hecho de que no se trata de un producto artístico en el sentido tradicional de objeto precioso hecho para admirarse, sino de un objeto estético hecho para experimentarse en la cotidianidad.

A partir de la temática anunciada en su título, el contenido del libro incluye imágenes y textos en secuencia aleatoria, figuras , cada una de las cuales registra un gesto dentro de un discurso. Lo llamo discurso porque no se trata de una narración ni de un análisis sino simplemente de una enunciación, no se trata de llegar a ninguna conclusión ni desenlace, solo de mostrarse. Cada figura se articula, su sentido no está en lo que dice sino en lo que proyecta, no es más que un complemento ofrecido al lector para que tome de ella, le agregue, le recorte y lo pase a otros por lo que buscan promover distintas acciones tanto dentro de su propio formato como en cualquier otro espacio, en todo caso se pretende propiciar la interpretación de sus contenidos tanto en el sentido intelectual como en el sentido literal del término es decir su comprensión y su realización.

Los materiales de los que están hechas, por lo mismo, son retomados de la realidad, a la manera de los *ready-made*, objetos, eventos y enunciados encontrados que funcionan tanto material como simbólicamente dentro de la cotidianidad.

Las imágenes procuran, donde es posible, presentar estos materiales tal y como pueden encontrarse en la cotidianidad y en los casos donde éstas son armadas la intención de su elaboración es en el sentido de hacerlas pasar como convencionales.

La edición de los mismos se llevó a cabo utilizando principalmente recursos técnicos de las llamadas Neográficas en virtud de su accesibilidad y relativamente bajo costo, considerando el pequeño tiraje inicial, aunque tomando siempre en cuenta la posibilidad de una reproducción en mayores cantidades para lo cual se echaría mano de otros medios.

Las técnicas usadas para esta primera edición son la xerografía, el mimeógrafo manual y la serigrafía, la utilización de transferencia directa de imágenes, vaciado de molde, y el armado manual de los blister contenedores de las páginas.

A continuación describiremos brevemente en qué consisten dichas técnicas y la manera en que se aplicaron en la elaboración de este libro.

XEROGRAFÍA*

El nombre se deriva de las palabras griegas "xerox" que significa seco y "graphein", escritura.

Es posible a partir de la aplicación del fenómeno de la electrostática.

Una copia xerográfica se produce de la siguiente manera:

El original se coloca a la izquierda, este puede ser cualquier objeto, la imagen se expone a través de lentes proyectándose sobre una superficie sensible a la luz y con el fotorreceptor cargado por la electricidad estática. La carga expuesta por el fotorreceptor desaparece de las partes donde no hay texto que la retenga. La imagen se encuentra ya presente en el fotorreceptor, aunque invisible como una carga electrostática,

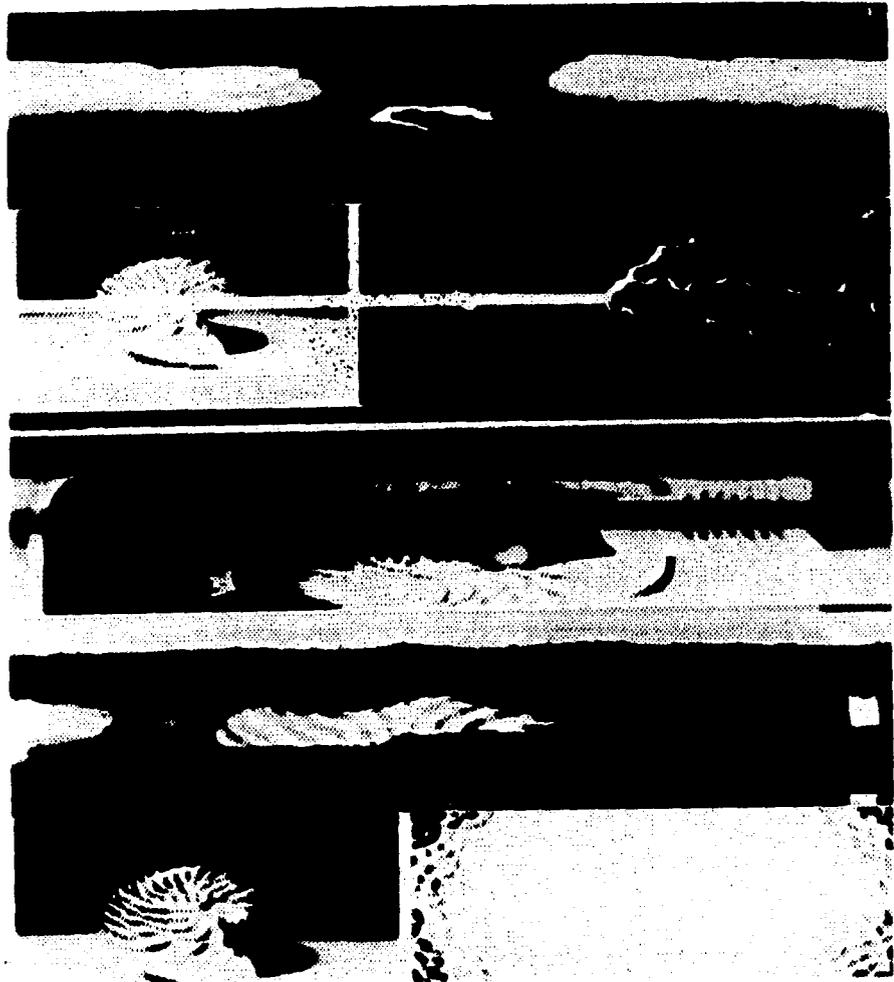
El toner se vierte sobre la superficie del fotorreceptor, deteniéndose en las partes donde la imagen de carga permanece.

El papel común hace contacto con el fotorreceptor, quedando ligeramente cargado y tomando la imagen de energía del fotorreceptor.

El calor logra que la energía de la imagen se fije en el papel.

La xerografía permite mezclar otras técnicas con gran facilidad, permite ser reimpressa cuantas veces se desee, permite dibujar, iluminar, rasgar, ser ampliada o reducida, ser impresa en una gran gama de superficies, reproduce fotografías, dibujos, pinturas, etc., y puede agregar varios efectos a las imágenes.

*) Tomado de FOTOZOOM, Año 12, N° 139. Abril '87, pág 23.



Proceso xerográfico

MIMEOGRAFIA.

El principio básico de la mimeografía fue inventado por los chinos hace siglos y una de sus variaciones se conoce actualmente como serigrafía o process. Consiste en picar o diseñar sobre una seda previamente cubierta por cera o algún otro bloqueador. Al extender tinta sobre la seda, esta pasará únicamente por donde se picó e imprimirá el papel o prácticamente sobre cualquier soporte plano.

En la edición de este libro utilicé estas técnicas de una manera limitada sólo para lograr algunos acentos de color y texturas considerando que en caso de posteriormente lograr editar un tiraje más amplio estos efectos se pueden obtener por medios mecanizados a un costo más adecuado tanto en tiempo como en recursos económicos.



Mimeografía-Colocación del stencil



Mimeografía-Estampado

TRANSFERENCIA DIRECTA DE IMAGENES.

Se logra a partir de desprender la tinta o toner de una impresión utilizando un solvente, que puede ser thinner o acetona, y depositar la imagen por contacto directamente en otro soporte con la ayuda de un instrumento de presión, preferentemente un tórculo.

La utilidad de este método estriba en que permite la reproducción sobre materiales en los que no es posible hacerlo por medios mecánicos y que permite una gran libertad en la decisión de donde colocar las imágenes aunque tiene en su contra el escaso control sobre la calidad de las mismas.

VACIADO DE MOLDES.

A partir de un molde en yeso se realizó un vaciado en látex por el método de capas. Este consiste en ir aplicando una película delgada de látex, dejarla secar y sucesivamente ir aplicando más capas hasta obtener el grosor deseado. Finalmente se desmolda con la ayuda de una brocha suave con un poco de talco.



Vaciado de moldes-Pieza, materiales.

ARMADO MANUAL DE LOS BLISTERS.

Se hizo con mica transparente de PVC a la que se le dio forma utilizando el aire caliente de una pistola secadora y plantillas de macocel a modo de molde, una vez formadas se procedió a pegarlas al cartón con adhesivo de contacto. También se podría haber resuelto recortando en forma de caja y unir los dobleces fundiendo el material con acetona o con el mismo pegamento.



Armado de blisters-Moldes



Armado de blisters-Termoformado



Armado de blisters-pieza

Este libro se concibe como un objeto utilitario, es una herramienta de provocación, el cómo se utilice esta herramienta y el tipo de reacciones que provoque es algo que habrá que descubrir más adelante ya que queda abierto a distintas interpretaciones.

Siendo así, se puede decir que la realización del mismo no se agota en su materialización como objeto sino que comprende diferentes etapas que incluyen la utilización creativa de los procesos tanto de producción, distribución y consumo los cuales no constituyen procesos aislados sino que, y esta es la principal pretensión en este caso, se conjugan de una manera dinámica retroalimentándose unos de otros. El seguimiento y la documentación de dichas etapas en parte están contempladas dentro del contenido mismo del libro pero por otro lado sólo será posible observarlas una vez que el libro comience a generar respuestas por parte de sus hasta ahora potenciales lectores y no descartamos que muchas de estas respuestas queden fuera de nuestro registro lo cual no resulta trascendental para los fines del mismo.

3.2- Libro amigo.

Este texto acompaña a "*lo público y lo privado*". Es su libro amigo.

Funciona paralelamente a este, es un complemento del mismo pero no un requisito para llegar a él ni lo condiciona. Se dedica a comentarlo no a definirlo y finalmente, tampoco le está subordinado, ya que puede sostenerse por sí mismo.

Su lugar pues, no está antes, como estaría un instructivo o manual, ni después del libro-objeto, como una explicación, está más bien a su lado, ayudándose mutuamente a llevar a cabo una misión..

"*Lo público y lo privado*" es un material de naturaleza performativa. En su forma más elemental, cada una de las figuras que lo componen puede ser una acción simple interpretada por una sola persona. Pero también puede abarcar presentaciones colectivas que requieran la orquestación simultánea de muchas gentes en acción. En cualquier caso, subrayan la interacción

entre el mundo material y el mental y sus acciones se encaminan a lograr niveles de libertad humana en las relaciones entre el mundo privado y el social.

Se puede decir que este libro objeto contiene partituras para el concierto de lo cotidiano, y continuando con el modelo musical como referencia, sus métodos de composición ofrecen estructuras alternativas tanto para el intérprete como para el espectador-receptor del texto. Las viejas reglas de composición demandan el mismo tipo de repetición y representación requerido en la regimentación de la vida social, pero los actos de composición que permiten al compositor obtener placer de los instrumentos porque valora el tiempo como algo vivo puede liberar a la composición de su rol como mero productor de objetos para el intercambio económico. Las obras que involucran al artista y al espectador en el proceso efectivo de la composición pueden anticipar la evolución en base al comportamiento en el mundo humano.

La partitura es el agente que compromete al lector-intérprete en el teatro del acto. Debido en gran parte a su formato conceptual, estas partituras dejan abierta la interpretación a todos los medios simples o complejos que los interesados puedan imaginar. Las partituras pueden interpretarse a nivel mental, como idea, o corporal, con una acción física. Pueden interpretarse en público o en privado, individual o colectivamente. Además su mera lectura

puede constituir un performance. Algunas partituras o figuras textuales son instrucciones descriptivas para acciones; otras son iniciaciones prácticas, invitaciones a una interpretación ilimitada o abierta.

El argumento contenido dentro de esta pieza tiene que ver con un discurso a propósito de lo que es público y lo que es privado o sea del cómo nos relacionamos con la colectividad y que espacios le otorgamos en nuestra vida a ser seres sociales y seres individuales.

Tiene que ver con cuestiones tales como la identidad, el prestigio, las reglas de comportamiento, la intimidad, el morbo, el compromiso, la responsabilidad, la popularidad, el guardar las apariencias, la personalidad, y un largo etcétera. Todos como valores asumidos pero pocas veces cuestionados, la intención es jugar con ellos para poder cada uno descubrir lo que esconden detrás de tal manera que podamos encontrar otra manera de interpretarlos.

Por supuesto cada uno de estos argumentos puede en sí mismo ser muy complejo y motivo de reflexiones minuciosas, pero al resumirlos aquí concentrándolos en figuras o gestos muy simples lo que pretendo es acentuar su carácter visual para que puedan comunicar de modos múltiples, simultáneos y no mediante una narrativa lineal.

El libro también ofrece un contenedor para que el usuario pueda hacerle sus propias aportaciones mismas que pueden consistir tanto en la documentación de sus propias interpretaciones, testimonios, comentarios o pequeñas reliquias; como en partituras propias que le interese incorporar a la composición. Esta acción puede potenciar aún más la utilidad del libro si es que entonces se le hace circular nuevamente.

Por último, con el fin de poder llevar algún tipo de seguimiento de las dinámicas que se puedan generar en la utilización de "*lo público y lo privado*" es posible en todo momento contactar con **El Alacrán con A las** para intercambiar información al respecto. El número de teléfono y fax es el (5) 5742226.

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

CONCLUSIONES

"Allí donde otros proponen obras

yo no propongo otra cosa que

mostrar mi espíritu"

Antonin Artaud

El sentido de la necesidad del arte se encuentra en su cohesión orgánica con la vida, en poder hacer lo que la vida reprime en la vida y en descubrir que la vida, la realidad, es un material cuyo instante privilegiado está representado por el arte, por la creatividad. Ya no pensamos en obras sino en experiencias artísticas, la vivencia misma como un acto de creación y búsqueda.

Ahora bien, aunque coloquialmente tendemos a encasillar la experiencia individual como algo privado, se ha demostrado que la misma tiene profundas implicaciones sociales.

Las experiencias individuales, por ejemplo, han sido manipuladas al servicio de la publicidad y la política de tal manera que los productos y personajes se hallan asociados tanto a deseos como a valores personales.

La experiencia privada ha perdido una autenticidad en el ámbito público que el arte, al menos simbólicamente, puede devolverle.

Personalmente, la principal enseñanza que me ha aportado la hechura de este libro ha sido el conocer los mecanismos por los cuales un trabajo artístico puede involucrar a los otros en su realización, descubrir que la cualidad de ser interactiva se encuentra en la proposición misma de la obra y no en los medios por los que esta se materializa. Finalmente cualquier recurso puede ser en un momento dado el adecuado si es que se adapta a las necesidades que presente la obra.

La otra gran aportación, derivada de la anterior, consiste en la superación del objeto artístico como fetiche y la clara convicción de que lo importante no está en la forma sino en la manera de asumir esa forma, no el qué sino el cómo, con lo que la experiencia estética se amplía transformándose en una cuestión de actitud y abarcando todos los campos de la vivencia humana.

A partir de esto, mi labor como profesional de la estética necesariamente se replantea para asumir que más que continuar el modelo de la especialización lo que me interesa es actuar en el desarrollo de un nuevo tipo de cultura, tarea para la cual es necesario ser capaz de utilizar todos los recursos, inclusive los tradicionales, y aplicarlos efectivamente en la transformación

de la misma. Finalmente el propósito es el mismo que animó a principios de este siglo a los cubistas: **encontrar otra manera de ver el mundo.**

BIBLIOGRAFÍA

1. Acha, Juan
Introducción a la teoría de los diseños
México, Ed. Trillas, 1988. 278p.
2. Anderson, Simon
Eluxus Publicus.
En L'esprit de fluxus
Barcelona, Fundació Antoni Tàpies y Walker Art Center
1994. 304p.
3. Autores varios
Xerografía.
Fotozoom, Año 12, No 139
México, Abril 1987, pp.24-52
4. Barilli, Renato
Consagración del arte pobre
en ARTE TOTAL, selección de textos de la revista OPUS,
México, Ed. Era, 1974, pp.177-184.
5. Bustamante, Maris y Valencia, Ruben
La Estética de los No-Objetualismos
México, 1986, pp.124-136
6. Bustamante, Maris
"Las técnicas en las Artes Plásticas y Visuales: ¿Realidad o ficción?"
en Antología, Dirección General de Promoción Cultural SEP
México, 1988, 9p.
7. Carrión, Ulises .
El nuevo arte de hacer libros.
México, El Archivero, libros de artista
1975, 18 p.
8. Ehremberg, Felipe
"El libro: Cómo hacerlo y cómo usarlo usando el mimeógrafo"
Fotozoom, Año 12, No 140
México, Mayo 1987, pp.46-53.

9. Espinosa de los Monteros, Santiago
"La otra vuelta del mimeógrafo"
Fotozoom, Año 12, No 140
México, Mayo 1987, 24-27.

10. Kartofel, Graciela y Marín, Manuel
Ediciones de y en Artes Visuales.
México, Biblioteca del Editor, UNAM
1989, 102 p.

11. Künstlergruppen. Von der utopie einer kollektiven kunst
en Kunstforum international
No. 116, Köln, November-Dezember, 1991.

12. Lacy, Suzanne, edit.
Mapping the terrain: New genre public art.
Seattle Washington, Bay Press,
1995, 243 p.

13. Lamarche-Vadel, Bernard
Joseph Beuys.
Trad. Edison Simons
Madrid, Edit. Siruela,
1994, 103 p.

14. Lambert, Jean-Clarence
"Los Artistas o el rebasamiento del Arte"
en ARTE TOTAL -Selección de textos de la revista OPUS,
México, Ed. Era, 1974, pp. 19-29.

15. López Rángel, Rafael
"La Cultura Material"
en Antología, México, Dirección General de Promoción Cultural SEP,
1988, 21-32.

16. Lyons, Joan, editora

Artist's books: A critical anthology and sourcebook.
New York, Gibbs M. Smith, Inc & Visual studies press
1985, 269 p.

17. Meyer, Raimund, et. al.
Dada global.
Zurich, Limmat Verlag,
1994, 587 p.

18. Pandoras box: Desing
en **Kunstforum international**
No. 130, Köln, Mai-Juli, 1995

19. Parallele Kunst
en **Kunstforum international**
No.117, Köln, January, 1992

20. Pompa y Pompa, Antonio
450 años de la imprenta tipográfica en México
México, Asociación Nacional de Libreros
1988, 115 p.

21. Renán, Raúl
Los otros libros.
México, Biblioteca del Editor, UNAM
1988, 93 p.

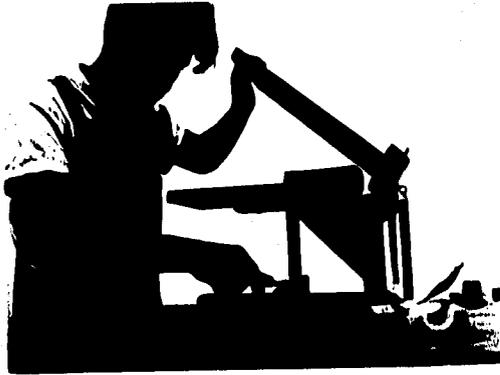
22. Tibol, Raquel
Gráficas y Neográficas en México
México, SEP-UNAM
1987, 302 p.0

23. Wilson, Martha, et. al.
Libros de artistas
Catálogo de exposición,
Madrid, Ministerio de Cultura,
1982, 48 p.

fe de erratas:



56



57



63