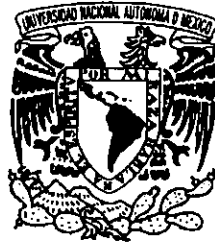


23  
2ej



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO**

Escuela Nacional de Artes Plásticas

El libro sobre la conciencia del lenguaje de los objetos  
cotidianos

Tesis para obtener el título de  
Licenciado en Artes Visuales

Presenta:

**María del Pilar Rivera Morales**

Director de tesis: Mtro. Daniel Manzano Aguila

Asesores: Mtro. Pedro Ascencio

Mtro. Víctor Hernández

265667



DEPTO. DE LA ESCUELA  
PARA LA INVESTIGACION  
ESCUELA NACIONAL  
DE ARTES PLASTICAS  
HOGUENILCO D.F.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

1998



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.

EL LIBRO SOBRE LA CONCIENCIA  
DEL LENGUAJE DE LOS OBJETOS COTIDIANOS  
SONANOS

María del Pilar Rivera Morales



*Para Raúl*

## INDICE

### El Libro sobre la conciencia del lenguaje de los objetos cotidianos

<b>Introducción</b> .....	3
<b>Capítulo 1.</b> El Libro Alternativo	
1.1 El Libro .....	6
1.2 El libro en el pasado .....	9
1.3 Antecedentes del Libro Alternativo .....	11
1.4 Aparición del Libro Alternativo .....	15
1.5 Características del Libro Alternativo .....	17
1.6 El Libro Alternativo en México .....	22
1.7 Conclusión .....	28
<b>Capítulo 2.</b> Los objetos cotidianos como modelo de representación.	
2.1 Los objetos .....	30
2.2 El objeto cotidiano .....	36
2.3 La representación del objeto .....	37
2.4 La naturaleza muerta: el objeto como símbolo .....	39
2.5 La Revolución Industrial .....	42
2.6 El Cubismo: el puente entre la representación y la presentación del objeto .....	46
2.7 El movimiento Dadá: el objeto expuesto .....	47
2.8 Duchamp: el objeto descontextualizado .....	50
2.9 Conclusión .....	56
<b>Capítulo 3.</b> Desarrollo de la elaboración de El Libro sobre la conciencia del lenguaje de los objetos cotidianos.	
3.1 La idea .....	59
3.2 La estructura .....	61
3.3 Las imágenes .....	64
3.4 El texto .....	71
3.5 El ensamblaje .....	71
3.6 Conclusiones generales .....	73
<b>Obras consultadas</b> .....	75

## INTRODUCCION

Por quinta vez, la Escuela Nacional de Artes Plásticas, abre el Seminario de Titulación sobre el Libro Alternativo, donde la idea de libro queda abierta a la creatividad artística. Presentar una propuesta de lo que un libro podría ser y crearlo, con la técnica y el tema que se deseen, permite posibilidades infinitas de creación y experimentación. Así pues, me pareció una manera muy interesante de obtener mi título en la Licenciatura en Artes Visuales.

El hecho de proponer una idea plástica para recrear el concepto de libro, es de alguna manera, la forma de romper con convenciones, quizá desde un plano muy personal, sin embargo, indudablemente es una forma de expresión que sugiere que las cosas en el mundo pueden ser diferentes, ya que siempre he creído que hay formas y objetos de la cotidianidad que merecen ser retomados y recreados, porque al ser tan habituales, se vuelven funcionales y pierden muchos de sus valores visuales, espaciales y estructurales.

En el primer capítulo de esta tesis se habla acerca de lo que el libro ha sido en el transcurso de la historia, de los diferentes aspectos que ha tenido, hasta llegar a la forma en como lo conocemos actualmente y de como es hasta nuestro siglo, que el concepto de libro es retomado por algunos artistas plásticos y escritores en cómo y con qué, éste contenido textual puede ser presentado al lector.

Creo que el aspecto visual juega un papel muy importante en la transmisión de mensajes, y es entonces ahí, donde recae mi interés por proponer una estructura *libresca* diferente a lo que comunmente estamos acostumbrados a esperar que sea un libro.

Para marcar mis parámetros y mis límites en cuanto a la información necesaria para conformar el texto acerca del Libro Alternativo, se consultaron algunos libros y catálogos de exposiciones, así como también artículos de revistas, puesto que no hay realmente muchas publicaciones respecto a este tipo de libros; aún cuando la creación de éstos, prácticamente tiene ya algunas décadas, no hay demasiada información, sin embargo, creo que la información ya se está haciendo, es decir, este seminario de tesis está contribuyendo a aumentarla, ya que cada tesis impresa que se dá como resultado del seminario, es un punto de vista personal de la creación de un libro alternativo, y por supuesto que cada trabajo, cada creación de un libro, forma parte ya, de este arte nuevo.

Por otra parte, en cuanto al tema de los objetos cotidianos, se le abordó de dos maneras: 1) se hizo un análisis del objeto cotidiano en cuanto a su presencia en el mundo y la reacción y sentimiento del sujeto con respecto a éste y, 2) se ubicó al objeto cotidiano dentro de algunos momentos en la historia del arte, donde fue representado de muy diversas maneras y que creí significativos. De esta manera traté de entrelazar la idea del cambio del sentimiento hacia los objetos que algunas representaciones artísticas encierran y que nos hablan de como han venido cobrando mayor fuerza desde la revolución industrial hasta hoy, que sin darnos cuenta, forman parte muy importante de nuestra vida cotidiana.

Esta información se recopiló, por una parte, desde el punto de vista de la Teoría de los objetos de Abraham A. Moles, que se aborda desde un punto de vista sociológico, y también en otros escritos acerca de reflexiones que giran en torno a este tema, y por otro lado, se abordó directamente a las obras de arte que representan objetos en sus composiciones y a partir de ahí, se investigó lo que se relacionara con esta inquietud del sentimiento del sujeto con respecto al objeto.

Tal vez, la información pudo ser mucha más y mejor analizada, pero creo que es un tema que se puede seguir investigando en trabajos futuros, puesto que tiene mucha tela de donde cortar; por el momento, sin dar realmente una respuesta concreta sólo me resta invitar al lector a reflexionar acerca de la situación en como se viven actualmente los objetos cotidianos, es decir, reflexionar acerca de lo que se posee, del mundo material que nos rodea, de la vida que se ha desnaturalizado progresivamente y en la que nos movemos día con día, de los objetos que necesitamos (?), de los que nos enajenan, y quién está detrás de ese juego enajenante, pensar en su valor real y su valor simbólico, etc.

Y sobre todo, de que estos objetos no tienen que ser siempre como los hemos conocido, que pueden ser diferentes, que uno puede proponer una forma nueva; como por ejemplo un libro, mi libro.



## Capítulo 1

### 1. El Libro Aternativo

#### 1.1 El libro

“El libro, este objeto odiado y amado por todos nosotros que frecuentamos de distintas formas: leyéndolo o escribiéndolo.

El libro: el templo donde la cultura y las mentiras están depositadas, que transporta todo el peso de la institución, todo el poder del Poder. Esta es la razón de nuestro odio, de nuestra oposición del conflicto edípico y también la razón de su necesidad precisamente como una manera de exorcisarnos... El libro como práctica maniática de la libertad y de la conciencia que no hace sino legitimar el mundo de la vida, el mundo de las cosas”.

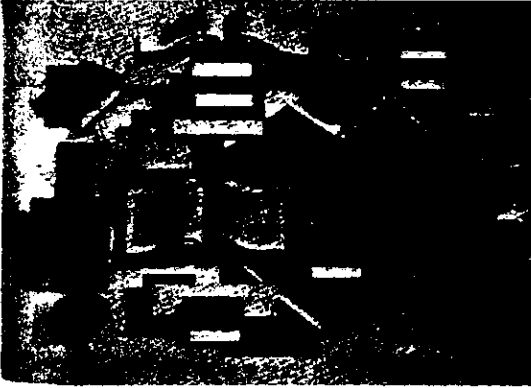
Eugenio Miccini

El libro es conocimiento, en él ha quedado plasmada a lo largo de la historia, la historia misma, tanto las reflexiones del hombre sobre la vida y el universo, como los sentimientos que éste experimenta al vivir esta vida y este universo.

El libro comunica los mensajes que el hombre creó importantes de ser transmitidos; entre renglones de palabras, han quedado registradas desde verdades “absolutas” de la existencia, hasta las fantasías más delirantes y los más apasionados deseos.

El libro nos proporciona continentes adecuados gracias a los cuales podemos retener la memoria y figurarnos las

representaciones que sus palabras encierran; podemos entregarnos a la lectura de un libro reconstruyendo en la imaginación, todo el mensaje expuesto en él; sus palabras y en algunos casos sus imágenes, son el vehículo que nos conduce al contenido de dicho mensaje.



El libro contiene una dualidad, porque por un lado es idea (o muchas ideas) que se encierran en un escrito, que esta hecho a base de palabras que se agrupan en renglones, que a su vez se agrupan en párrafos que hacen el texto de las páginas que vienen dentro de una cubierta y por otro lado, todo esto conforma lo que es el objeto como lo conocemos y reconocemos convencionalmente.

Leónidas Bujeda  
*El libro* 1998

La historia se ha centrado por mucho tiempo en explorar la parte de las ideas, es decir, el lenguaje, la escritura y la literatura, dejando en segundo plano a las formas y los objetos.

Entonces, ¿qué pasa con el objeto libro?, ¿qué pasa con la forma estructural del libro, o sea, el recipiente del texto, su formato, su dimensión, su parte visual y objetual?

Todos estos aspectos han quedado relegados con el tiempo y con la vertiginosa carrera que el progreso tecnológico ha traído consigo. La parte funcional es a lo que muchos objetos han venido a reducirse, entre ellos el libro, que si bien su forma convencional es práctica y útil para lo que un libro es, sin embargo su parte visual y espacial, ha pasado a un segundo plano. El objeto libro ha perdido gran parte de su aspecto visual, siendo que éste le puede ofrecer al lector otro tipo de relación con el contenido del libro, brindándole elementos que la lectura, aún cuando fuese demasiado explícita, no puede dar; entonces, ¿por qué pensar que el libro sólo comunica con palabras?; ¿por qué no creer que el libro pueda hablar con un lenguaje diferente y propio, que sus mensajes tiendan más que al conocimiento, a la percepción y a las sensaciones, a la contemplación y al contacto?



El libro es uno de los medios más eficaces de comunicación narrativa, cuenta con la ventaja de que al ser un objeto individual, puede ser producido, distribuido y adquirido a un costo accesible, que es también de cómoda transportación y fácil almacenamiento. Esto es sin duda lo que ha echo que el libro funcione bien, pero que tan bien, habría que preguntarse si nos ponemos a ver que definitivamente hay libros que no son visualmente atractivos aún cuando su contenido sea interesantísimo, es decir, la importancia visual (que casi exclusivamente recae en la portada), es determinante en muchos de los casos, para que un lector se incline a escoger determinados libros.

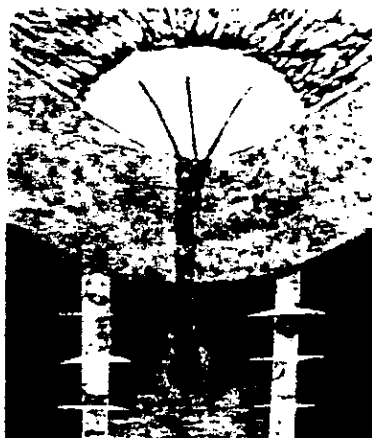
Ahora bien, el contenido textual, el mensaje del libro, es lo que un lector busca, pero que pasa si ese mensaje pudiera ser dicho de otra manera; que cada parte del libro tuviera igual importancia que las palabras plasmadas en él; o que no se necesiten palabras para transmitir dicho mensaje, puesto que el mensaje es en sí, el libro mismo, ¿no sería bastante bueno que los libros pudieran ser contemplados, sentidos y tocados también?.

Un libro visual, sensorial, oloroso, efímero, lúdico, podrá liberarse de su forma convencional y existirá como forma autónoma y suficiente en sí misma; en este caso, el texto si es que lo hay, será una parte más, y no lo más importante; el texto se acoplará al libro, puesto que el libro, el nuevo libro, estará hecho, basado más en su estructura visual y espacial, que en su estructura formal literaria.

Descubrir el concepto de libro, investigar, jugar y transformar los aspectos que lo conforman, ha llevado a artistas visuales de diferentes partes del mundo, a experimentar nuevas propuestas de lectura, formulando una literatura perceptual que hace del libro, no sólo un instrumento para leer, sino un objeto para observar.

Hacer libros de este tipo, donde el libro es tomado como camino alternativo para comunicar mensajes propios, con lenguajes también propios, se ha venido dando con cada vez más auge, desde mediados del presente siglo; esta forma de hacer libros, a los que se les

2. Libro alternativo de Carolina Kober  
*Die Inventionen de Natur*  
(Göteborg 1993)



llaman: los otros libros, libros objeto, propositivos, de artista, alternativos e híbridos, ha abierto un inmenso campo de posibilidades artísticas tanto para escritores y poetas, como para artistas y diseñadores que han encontrado en la fusión forma-contenido, un arte nuevo.

## 1.2 El libro en el pasado

Este arte nuevo de hacer libros, de confeccionarlos, se acerca mucho más a aquéllas formas que el hombre utilizó en el pasado, antes de que el libro llegara a su forma actual, a los que podríamos llamar los *prelibros*.

“En la historia, la noción de libro se remonta no sólo a época tan antigua como los jeroglíficos de los pergaminos egipcios o los muros de sepulturas, y a las tablillas cuneiformes de Babilonia, sino también y, sin duda, a las paredes de grutas, donde los hombres primitivos crearon las primeras narrativas implícitas. Durante la época medieval, los chinos transcribieron poemas y relatos en rollos y láminas, mientras que aproximadamente al mismo tiempo, monjes europeos se dedicaban a iluminar manuscritos, tales

3. Representaciones  
místicas en pared  
de la cueva



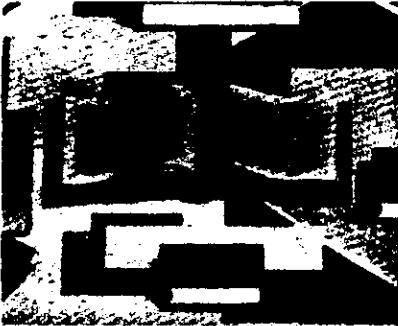


hombre utilizaba la materia de cuanto experimento naciera en su mente, con el afán de transmitir su pensamiento, que poco a poco, llegó a ser el libro como lo conocemos ahora.

El invento de la imprenta de tipos móviles en el siglo XV, que permitió la edición múltiple de libros, impulsó la democratización de la información y de las imágenes, siendo esto tal vez, su mayor mérito, pero por otra parte, transformó al libro en un instrumento útil, más que precioso, tomando mucho más interés en el texto del libro que en su forma estructural, formal y visual.

“El invento de la imprenta y la extensión gradual del alfabetismo convirtió al libro en el más destacado de los medios capaces de expresión narrativa”<sup>3</sup>; manteniendo su forma convencional casi desde entonces, que lo resume en un volumen de páginas de papel cortadas uniformes, fabricadas a base de tejido o pulpa de madera y encuadernadas entre dos portadas o cubiertas.

7 George Rohner.  
*El literato.*  
(fragmento) 1968



### 1.3 Antecedentes del libro de artista.

No es sino hasta nuestro siglo, cuando artistas plásticos tomaran el libro como una forma alternativa de producción de obras artísticas, mucho más apegado a aquellos libros del pasado. Así, artistas plásticos en su mayoría, convirtieron el libro en un nuevo soporte de expresión, con nuevas posibilidades para dar a conocer una idea o pensamiento; que si bien podía seguir el formato convencional de libro, podía también tender a experimentar y explorar formas y soluciones poco convencionales, que le permitieran al artista expresarse utilizando materiales y estructuras formales diferentes que se adaptaran a sus necesidades creativas.

El libro hecho por un artista o escritor y no por un editor, experimenta una metamorfosis; se separa de las convenciones formales, se lanza a la búsqueda de nuevos signos y símbolos, de nuevas manifestaciones de lenguaje y crea su propio lenguaje, que no requiere de un lector conocedor o especializado en ningún tipo de tema, puesto que “no tiene otra intención que la de poner a prueba la capacidad que tiene el lenguaje de querer decir algo”<sup>4</sup>.

El lenguaje de un libro alternativo se vuelve una secuencia espacio-temporal donde radicalmente diferente del libro convencional, “desatiende las intenciones, la utilidad, y se vuelve sobre si mismo”, busca formas, series de formas que se acoplen y den nacimiento a una estructura *libresca* diferente.

Tomar el libro como medio idóneo de expresión y distribución de arte, es la propuesta que han hecho algunos artistas en el presente siglo.

La inquietud de tomar el libro, y que en un principio más bien fue la página, como un medio de expresión, “ha venido brotando desde que los futuristas dieran a conocer, su manifiesto en la primera página de *Le Figaro*, en el año de 1909”<sup>6</sup>, que le permitió a Marinetti dar a conocer las propuestas artísticas y conceptuales de su corriente artística a un público más amplio y de forma económica.

A partir de esta fecha, con la publicación futurista, aparecieron diversas nociones de este escrito conceptual: “que la página es un legítimo espacio artístico, que el texto puede ir encarnado como arte, que la obra publicada es una obra de arte tan válida como objeto singular, fueron surgiendo en la conciencia del mundo artístico europeo”<sup>7</sup>.

El Manifiesto futurista sólo consistía totalmente de palabras y ofrecía el aspecto de cualquier otro artículo en el periódico, pero esta publicación permitió a Marinetti distribuir por toda Europa su arte conceptual, dando el primer paso para poder hacer asequible el arte a un público de masas, “rompiendo el ghetto rarificado en el que las bellas artes venían siendo aprisionadas durante centenares de años”<sup>8</sup>. Posteriormente a la publicación, los futuristas rusos inspirados por lo que habían leído en el periódico, comenzaron a experimentar y practicar la tipografía y diseño de libros futuristas antes de que los artistas italianos (del grupo de Marinetti), pudieran llevar a efecto sus ideas en su trabajo. “El éxito primario de los futuristas consistió en su talento para hacer conocer sus ideas, valiéndose de carteles, hojillas, manifiestos, anuncios y periódicos”<sup>9</sup>.

A raíz de esto, la expresión de ideas en los movimientos artísticos de principios de siglo, se extendió de país en país; los artistas lanzaban revistas, folletos o carteles hechos por ellos mismos “a través de métodos tecnológicos modernos todavía ni siquiera descubiertos”<sup>10</sup>, que les permitían



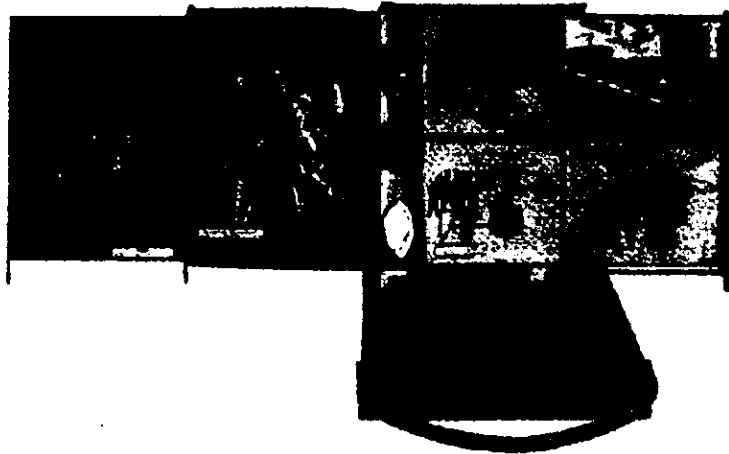


Por otro lado, un dato que es muy importante mencionar, es la Caja Verde que Marcel Duchamp autopublicó en 1934. Es un libro (que más bien es una caja), bajo el seudónimo de Rose Selavy, titulado *La mariee mise à nu par ses, mêmê*, (*La novia puesta al desnudo por sus solteros aún...*; traducción de Octavio Paz en el libro *Apariencia Desnuda*, 2ª edición, 1978, p.42), en una edición de 300 ejemplares.

La Caja Verde, conforme se le conoce, está compuesta de 93 documentos, piezas de papel sin encuadernar producidas para que aparezcan exactamente como notas de Duchamp para «El Gran Vidrio», “justamente en la forma en que él las escribió (o las halló) en reversos de sobres, trocitos de papel pergamino, papel de gráficos, fotografías, partituras musicales, digramas; es decir, cualquier material que pasó por la vida de Duchamp en el proceso de crear esta obra”<sup>11</sup>.

Estos ejemplos nos ilustran como nace esa necesidad de los artistas de hacer mucho más público su arte, nos habla también de la necesidad de

10 La *Caja Verde* de 1934  
*La Mariee mise à nu par ses, mêmê* se trata de un gran depósito de ideas y sugerencias, aparentemente incompletas y contradictorias, pero contiene algunos significados que se ven al leerlos.



encontrar nuevos espacios alternativos para ofrecer ya sean sus ideas y posiciones políticas, como en el caso de los futuristas, por medio de escritos; o como Duchamp, que conjuntó su trabajo plástico (a pequeña escala y como documento), colocando notas que sirvieran de complemento, que

hacen como resultado una obra de arte en sí, pero siempre con el fin, en cualquiera de los casos, de buscar espacios alternativos no muy costosos y que ellos mismos pudieran producir y promover, para ser distribuidos entre más gente. Esto permitió que el arte poco a poco fuera encontrando nuevos lenguajes, es decir, combinando, por ejemplo, texto con imagen, objetos con texto, objetos con imágenes, impulsando nuevas formas de creación como la creación de libros alternativos.

#### 1.4 Aparición del Libro Alternativo

Se puede fijar con relativa exactitud, la aparición del libro alternativo o de artista en el año de 1961 con el artista alemán Dieter Rot, que empezó a pensar que el formato del libro era un material infinitamente dúctil para sus ideas: "encuaderna algunas hojas sacadas de viñetas, álbumes para colorear o de algunos periódicos"<sup>12</sup>, y crea *Daily Mirror*: "ediciones realizadas a partir de materiales banales tomados tal cual de los medios de comunicación masivos"<sup>13</sup> que enumera y firma. Desde entonces hasta entrados los 80, este artista se dedicó a explorar diversos aspectos del libro, desde el papel que utiliza y las técnicas de impresión, hasta la destrucción misma de la forma.

Un año más tarde, Edward Ruscha, artista americano, publica *Twenty-six Gasoline Station* que está formado por una secuencia de veintiséis fotografías en blanco y negro, que en este caso no aparecen ni limitadas ni firmadas. "Con estos dos artistas, se abren las dos direcciones principales con las cuales va a dar inicio la creación de los libros de artista"<sup>14</sup>: por un lado Dieter Rot con espíritu neo-dadaísta, explorará en cada una de sus producciones, una nueva configuración del libro; por el otro, Edward Ruscha con espíritu conceptual, defiende con constancia el principio mínimo del libro como una serie de imágenes sin pretención estética.

En un principio, se carece de estudios y textos críticos acerca del tema. No es sino hasta 1970, con el ensayo de Germano Celant que se empieza a difundir información de éstos, y ya en 1977, obtienen una verdadera resonancia internacional<sup>15</sup>.

11. El de O. Saco  
Móvil  
*Maquina reciente* 1995

12. Erika Bulle  
*Dos años destrozados* 1995

En sí, la aparición de los libros alternativos, habría de venir de la necesidad de hacer el arte más público, así pudiendo llegar a un número mayor de personas; pero también como una manifestación nueva, que sería la respuesta económica y de fácil circulación que podría salir sin ayuda de instituciones artísticas (museos y galerías) "cuestionando la idea de una jerarquía entre los modos de expresión (artístico/no artístico, nobles/no nobles), encontrando, por lo tanto en el libro y los impresos en general



(tarjetas postales, carteles, revistas), un apoyo ideal para denunciar o simplemente abandonar las concepciones aristocráticas y sacralizantes de la obra de arte"<sup>16</sup>.

La aparición de los libros alternativos persigue la idea de utilizar un soporte cuya reputación no es artística (el libro), para convertirlo en un medio más de expresión (de igual manera como el performance utiliza el cuerpo), "cuyo valor no radica en la naturaleza del material o la técnica utilizada, sino en la originalidad del proyecto que la anima"<sup>17</sup>.

Los libros alternativos, aparecieron a mediados de siglo como tales y desde entonces han sido un campo de exploración de gran cantidad de artistas por todo el mundo, que han demostrado que la necesidad de creación del artista, bien puede adaptarse a medios y materiales "ajenos" al arte, haciendo ver que cuando éste tiene algo que decir o expresar, el medio es una herramienta más, un medio más, porque el arte sigue y seguirá siendo un laboratorio de imaginaria.

## 1.5 Características del Libro Alternativo

Libertad creadora y economía (en la mayoría de los casos), son las dos características fundamentales que nos aproximan a una definición del libro alternativo, sin ser las únicas por supuesto, pero sí de las más importantes. Para definir al libro alternativo, se tendría de hecho, que describir uno por uno de los que existieran, ya que

13 Donaji Moran.  
*Diario personal*. 1995

14 Alfredo Rivera.  
*De fosil*. 1992

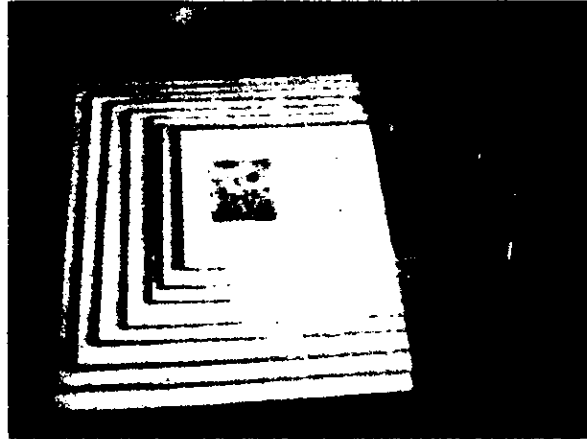


cada libro es único (aunque cuente con algún tiraje); cada libro está sujeto al diseño y la dirección del propio artista, que por lo general, es el mismo quien lo fabrica o construye.

Entre cada libro alternativo o de artista, existen gran variedad de diferencias, tanto en forma como en contenido. Si bien, algunos libros contienen únicamente palabras y otros solamente ilustraciones, la mayoría combinan ambas. Los materiales por lo general son sencillos, baratos y en algunos casos efímeros. El contenido va desde lo filosófico, hasta lo erótico, de lo psicológico a lo personal, de lo serio a lo caprichoso; o bien, también están de carácter crítico o autobiográfico y otras clases de escritos varios, ya sea un poema, un gran gran título o una sola palabra.

Tactilidad, pequeña escala, portabilidad, serialización, progreso, dirección y memorias, podrían ser algunos rasgos formales comunes de los libros alternativos. Indudablemente, éstas no son las únicas características formales; como se dijo anteriormente, cada libro tiene las suyas propias, pero lo que si prevalece es que se busca alejarse de la forma convencional de la idea occidental de libro, que exige que un libro sea leído de izquierda

15. María Gabriela Sanvoyné  
*Del amor y otros demonios*  
1995



a derecha, que esté encuadernado a la izquierda y abierto a la derecha y que la parte frontal vaya indicada por un título y autor u otro aviso significativo<sup>18</sup>.

En contraimagen con el libro convencional, el libro alternativo es algo más que la suma de sus páginas; existe otra noción y manejo del espacio, donde la distribución y atención será guiada, en caso que así fuera, por el artista, sin embargo, el lector o espectador, podrá tomar su propia iniciativa y comenzar o terminar donde mejor lo decida.

Se había dicho que no hay características absolutas en cuanto a los libros alternativos, pero si se pueden enumerar algunas nociones e implicaciones en la actividad para crear un libro alternativo:

a) El artista se convierte en el responsable de la totalidad del proceso de impresión.

b) El libro de artista puede llevar o no texto, (el texto en caso de que lo

lleve, sólo será un eslabón más en la producción del libro).

- c) El artista-escritor controla el paso del lector a través del libro.
- d) El libro es entendido como una secuencia espacio-temporal.
- e) El libro puede estar hecho de tantos materiales como la imaginación del artista lo permita.
- f) El lector es involucrado, es llevado a participar del libro como una experiencia, que va desde los aspectos táctiles, los visuales, hasta el color, el contenido, etc.
- g) Se puede decir que el libro de artista o libro alternativo es aquél que cuestiona en el momento de ser editado sus bases o conceptos<sup>19</sup>.

La diversidad de formas que puedan tener los libros alternativos, no dificulta el que se puedan clasificar en cuatro diferentes tipos, es decir, los libros alternativos pueden diferenciarse dependiendo del carácter que englobe la totalidad de la obra en:

**Libro ilustrado**, es lo que resulta del trabajo de un escritor en conjunto por lo general con un grabador, y que tiene a menudo un formato imponente y se presenta como un trabajo precioso -lujoso-, impreso en papel de gran calidad y con una selección tipográfica refinada y muy cuidadosa; aunque ésta no es una característica general, ya que pueden

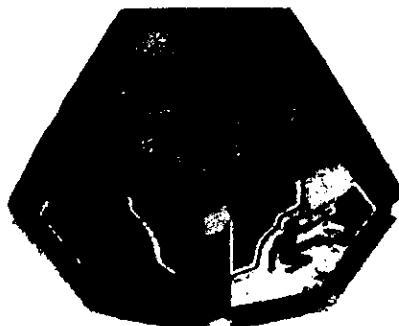
16. Pablo Asencio  
"El libro como forma a lo largo de la historia: una  
evolución paralela con la  
imagen gráfica" (2003)



17. Rogelio Bernal  
*Sere: Híbridos y  
mitológicos*. 1994



18. Carlos Curiédo  
*Los huesos secos*. 1995



también seguir los lineamientos que el artista o escritor prefiera, como la utilización de papeles de baja calidad, papeles de deshecho, reciclados, etc., que no demeritan ni modifican el valor de la obra. Como su nombre lo indica, un texto viene ilustrado o unas ilustraciones vienen referidas con algún texto. Es quizá el menos despegado de las formas convencionales, pero sin embargo, es un “libro bello” que por sus características se puede decir que implica un ideal de conservación o de restauración del “arte del libro”.

**Libro de artista**, en éste tipo de libro, el artista es quien escribe los textos (cuando los hay), que deberán guardar estrecha relación con las imágenes, mismas que pueden ser el resultado de la utilización de un sinnúmero de medios que le permitan al artista expresar su idea, ya sean gráficos, electrónicos, pictóricos, multimedia, etc.

Su formato es modesto comparándolo con el libro ilustrado, sin embargo, “el proyecto que lo sustenta es mucho más ambicioso ya que el libro de artista es en su totalidad, concebido por un artista en quien recae la responsabilidad de la idea y de la ejecución, la auto-edición es además un fenómeno frecuente”. El libro de artista es una obra de arte por él mismo y no tan sólo un medio de difusión de la obra del artista, puesto que está concebido con la idea forma-libro, que es parte de la expresión y de la significación de la obra realizada. Además, el libro de

artista "propone otra concepción por el «amor por los libros»"<sup>20</sup>.

**Libro objeto**, "son ejemplares únicos dentro de los cuales el discurso narrativo es el libro mismo, el cual pierde comunicación en beneficio de su manifestación escultórica o pictórica. Es su apariencia exterior, lo que lo define más que nada como objeto antes que como libro"<sup>21</sup>.

**Libro híbrido**, es aquél que se sitúa en la intersección de alguna de las tres categorías anteriores, es decir, reúne características de los libros ilustrado, de artista y objeto ya sea total o parcialmente. Cuando es difícil establecer dónde llegan los parámetros de la obra para decir hasta donde sigue siendo un libro y a partir de cuando se transforma en objeto, es cuando se le llama libro híbrido<sup>22</sup>.

19 Daniel Manzano.  
*What became of pampas  
bush?* 1991







### 1.6 El libro alternativo en México

En México la construcción de libros alternativos, cobra auge en un periodo que los críticos circunscriben entre 1976 y 1983. Sin embargo, según Raúl Renan el antecedente sociopolítico de octubre de 1968, es determinante en la aparición de los otros libros (como él los llama); ante la censura de la prensa oficial, los estudiantes buscaron medios alternativos de impresión para dar a conocer a la población en general sus ideas y motivos políticos; "hay que reconocer, por tanto, que la memoria viva del movimiento estudiantil de 1968 está registrada en hojas mimeografiadas, y que en esta labor se forjaron periodistas, escritores e impresores, que más tarde, por ley natural, buscaron su expresión en los centenares de revistas y ediciones de los otros libros, los cuales florecen durante el periodo que nos ocupa"<sup>23</sup>.

De igual manera, si se busca un inicio de la producción de los libros alternativos en nuestro país, Graciela Kartofel y Manuel Marín también comentan que "debemos reflexionar acerca de las causales, encontrando en el 68 una situación de orden mundial, en la cual los *libre-libros* (como

21-22. Los talleres de las escuelas de San Carlos y la Esmeralda fueron destinados a la producción masiva de carteles, folletos y mantas.

Para la velocidad de la ejecución, la función social del mensaje y de las condiciones de difusión, se emplearon técnicas de reproducción múltiple, baratas y de manipulación rápida, tales como el offset, la plantilla, la fotocopia, el mimeógrafo y el grabado sobre linoleum.

23. Periódico, Arte Aca y el de todanos.



ellos los llaman), son un detonante, un medio, un emergente de la crisis sociopolítica<sup>104</sup>.

Revistas, periódicos, panfletos, volantes y ediciones de autor fueron publicados dentro de lo que fue un auténtico movimineto de la pequeña prensa.

Por otro lado, Raúl Renan señala que en esa época la proliferación de nuevos poetas y talleres de éstos, junto con el hecho de que los materiales de la imprenta estaban al alcance económico de cualquier persona, fue lo que hizo que esa inquietud produjera con obstinación y energía, una variada concepción de publicaciones alternativas que bien podían ser revistas,





24. Revista MARI  
Poema urbano 1979

25. Grupo SEM  
1977



periódicos y diarios, como panfletos, volantes y ediciones de autor, al margen de la industria y de todas las formas favorables a fines comerciales. De esta manera, se pudo encontrar un medio de expresión libre para editar su obra fundamentalmente poética.

La imposibilidad económica, los tropiezos contra el poder político y la conciencia social, fue de alguna manera el empuje que hiciera aparecer estas publicaciones y los libros alternativos como un gesto de rebeldía. Utilizando materiales extraños, inventando nuevos espacios de expresión que no prometen una exitosa comercialización, pero que exaltan un pensamiento y actitud inventiva, distinta, revolucionaria; opuesta a la institucional y convencional.

Desde hojas sueltas, hojas sujetas por un cordón en alguno de sus extremos, hojas metidas en sobres, bolsas de estraza o de mandado, hojas pegadas en forma de abanico, de acordeón o de biombo, o libros hechos con hojas de maíz, libros con cubiertas con botones, listones, hasta libros-objeto, ejemplares únicos, o tirajes menores, en fin, de estas formas y otras, fue como los artistas en México construyeron sus libros alternativos, dando un lugar muy significativo a este arte nuevo.

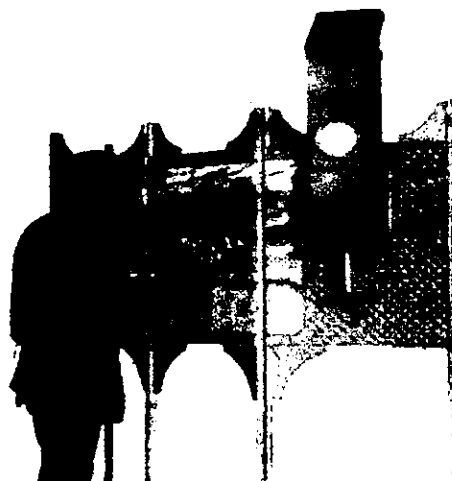
Desde aquél *boom* editorial de la producción propagandista del movimiento del 68, se encuentran como artistas pioneros en este ramo a : Elena Jordana quien había establecido en Nueva York su proyecto *El mendrugo*, el cual, contemplaba la posibilidad, por razones económicas, de emplear el mimeógrafo así como sellos de goma; por otro lado, Felipe Ehrenberg que regresó en 1974 con la experiencia de haber producido en Inglaterra con Richard Krieshe el proyecto de la publicación de 153 títulos absolutamente artesanales llamado *Beau-Libro*.

Manejada a un nivel artesanal, la pequeña prensa ha presentado para su impulsor Felipe Ehrenberg, un medio mediante el cual, ha generado publicaciones de carácter artesanal, sumamente propositivos y creativos.

Ehernberg se dedicó a promover el uso de las llamadas neográficas en la Academia de San Carlos de lo que publicó el *Libro de las 24 Hrs.* en 1977, que fue un ensamblaje colectivo y a partir de entonces, el entusiasmo de los entonces estudiantes, hizo que algunos de ellos, después fueran los protagonistas del movimiento de artistas editores independientes.

Algunos nombres en la historia de este movimiento son los grupos SUMMA y Proceso Pentágono, Gabriel Macotela, Santiago Rebolledo, Oliverio Hinojosa, Marcos Kurtycz, Magali Lara entre muchos otros; de las editoriales estaban Cocina Ediciones, La Rasqueta, La Flor de Otro Día, Editorial Los Talleres entre otras. Como espacios dedicados a este tipo de obras figuraron El Archivero y La librería Marginalia, ambos actualmente cerrados.

26. Felipe Ehernberg



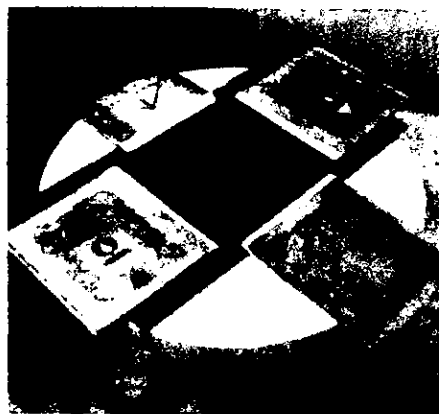
Esta actividad, ha tenido una gran producción de obras, sin embargo por algún tiempo, no se llegó a tener gran resonancia, pero actualmente, se ha retomado esta actividad; un gran número de los libros alternativos en los últimos años, han sido producidos en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, donde en 1994, fue abierto el seminario de titulación dentro del Taller de producción del Libro Alternativo, el cual es dirigido por los maestros y acesores Daniel Manzano Aguila y Pedro Ascencio Mateos, que le permiten a los alumnos interesados en titularse, crear un libro alternativo donde se conjunta la investigación teórica con la práctica de producción de la obra plástica.

Este taller de producción se crea en 1994 dando como resultado la exposición de los libros alternativos de alumnos del seminario y artistas invitados interesados en el tema, surgiendo así *Al abismo del Milenio*, la primera exposición de las cuatro que se han creado desde entonces: *Páginas de Imaginería* (1995), *Umbral del Objetuario* (1996) y *Para ti soy Libro Abierto* (1997).

gráfica, puesto que inicialmente, el proyecto se creó a partir de las soluciones que el grabado podía explorar en la edición de libros alternativos, pero también ha habido libros objeto, escultura, instalación, pintura, fotografía y medios electrónicos como el video y la manipulación de imágenes por computadora que han surgido como propuestas para la creación del Libro Alternativo.

27. *Para ti soy Libro Abierto*  
1997, p. 105

28. *Para ti soy Libro Abierto*  
1997, p. 105



29. Peter Bruegel  
*El gran libro abierto*  
conciencia en el lenguaje de  
los objetos, ca. 1568



### Conclusión

El libro alternativo quizá no le proporciona al espectador lo que convencionalmente se espera de un libro, sin embargo lo desafía a preguntarse su propia noción de lo que un libro es en realidad.

La costumbre de aceptar lo que se nos da sin cuestionarlo, es la tentativa a la que la práctica de hacer libros alternativos se rebela, o sea, el artista se enfrenta a un concepto y busca maneras nuevas de comunicación bajo ese concepto, juega y sobre todo experimenta.

En este caso el libro es ya la forma de un objeto que por sí sólo comunica, es decir, no se entiende al libro por su contenido sino se le toma como una unidad; forma y contenido no pelean ninguna jerarquía, se adecúan uno al otro, complementándose.

Los libros alternativos exploran otros sentidos de comprensión, invitando al lector o espectador a involucrarse más estrechamente con el libro, proporcionándole más que una lectura, una vivencia ya sea táctil, sonora, olfativa, visual, conceptual, reflexiva participativa, etc.

Esta manipulación de la forma y noción convencional de libro ha venido mostrándose activo desde principios del siglo en que vivimos, aún cuando no se le ha tomado la suficiente importancia, quizá porque no se concidera valioso a este arte como para incluirlo dentro de los textos de la historia, sin embargo, es una práctica que se ha mantenido hasta la fecha.

En realidad, estos libros son obras de arte, sin que esto quiera decir que los artistas reúnan su obra y le den forma de libro, sino que se hacen propuestas alternativas de lo que un libro puede ser, y ésta es la fuerza principal para que estos libros existan.

## NOTAS

- 1 Howard Goldstein, "Algunas reflexiones sobre libros de artistas", *Libros de Artistas*, 1982, p. 32.
- 2 Ibidem.
- 3 Ibidem.
- 4 Ulices Carrión, "El arte nuevo de hacer libros", *Revista plural*, 1975, p. 34.
- 5 Ibid, p.35.
- 6 Martha Wilson, "La página como un espacio", *Libros de Artistas*, 1982, p. 7.
- 7 Ibidem.
- 8 Ibid., p. 8.
- 9 Ibidem.
- 10 Ibidem.
- 11 Ibid., p. 7.
- 12 Moeglin-del Croix, *Libre D'artist*, traducción, 1985, p. 2.
- 13 Ibidem.
- 14 Ibidem.
- 15 Vid. Ob. cit., p.1.
- 16 Moeglin-del Croix, Ob. cit., p. 2.
- 17 Ibidem.
- 18 Barbara Tunnenbaum, "El medio es sólo una parte, pero una parte importantísima, del mensaje", *Libros de Artistas*, 1982, p.p. 18-24.
- 19 Daniel Manzano, "Características y clasificación de los libros alternativos", Archivo del Taller de producción del Libro Alternativo, p.9.
- 20 Moeglin-del Croix, Ob. cit., p. 3
- 21 Ibidem.
- 22 Daniel Manzano, Ob.cit. p. 10.
- 23 Raúl Renan, *Los otros libros: distintas opciones en el trabajo editorial*, 1988, p. 15.
- 24 Graciela Kartofel, Manuel Marín, *Ediciones de y en Artes Visuales*, 1992, p. 51.



## Capítulo 2

### **2-Los objetos cotidianos como modelo de representación**

#### 2.1 Los objetos

A simple vista los objetos parecen tan quietos, tan abundantes y tan cotidianos que fijar la vista en ellos no se antoja por mucho rato, pero tienen algo inquietante, tal vez sea precisamente su quietud; pareciera que esconden los secretos de todo lo que transcurre a través del tiempo, están ahí por todas partes y se gastan, se descomponen, se empolvan, pasan de moda, como si para ellos lo único que pasara fuera el tiempo. Efectivamente son testigos del tiempo que pasa, pero más que eso, el objeto constituye uno de los datos primarios del contacto del individuo con el mundo, "el hombre se hizo hombre con los instrumentos. Se hizo o se produjo a sí mismo haciendo o produciendo instrumentos. La cuestión de qué fue primero- si el hombre o el instrumento- es, por tanto, puramente académica. No existen los instrumentos sin el hombre ni el hombre sin los instrumentos; aparecieron simultáneamente y están indisolublemente ligados entre sí. Un organismo vivo relativamente desarrollado se convirtió en hombre trabajando con objetos naturales. Al ser utilizados de este modo, los objetos se convirtieron en instrumentos"<sup>1</sup>.

Estos testigos inanimados que han existido siempre y que también han ido evolucionando a la par del hombre, van



30 - Objetos Domésticos  
vasa con dos asas para  
cocinar alimentos y  
tenedor de hueso



contándonos en gran medida la historia de la humanidad.

La naturaleza se convirtió en el primer elemento que el hombre tomó y transformó con sus manos y entonces la naturaleza era ahora, el producto de un razonamiento; el hombre fue creando lo necesario para poder sobrevivir y sentirse menos vulnerable. El mundo se empezó a llenar de objetos al mismo tiempo en que se iba formando un entorno, una realidad.

Hoy en día los objetos que nos rodean son tan numerosos y variados como las especies que habitan el mundo. Pasando desde la moneda, un libro, la plancha, el auto, la ropa, las armas, objetos técnicos, mecánicos, de cocina, de arte, etc., el campo del estudio de un objeto es demasiado amplio puesto que en él se entremezclan demasiados factores que lo definen, lo generalizan, lo clasifican y también porque no, lo condenan.

El objeto, el cual aparece a primera vista, como un inmediato símbolo del mundo, que desde su equivalencia etimológica (*ob-jectum*) significa arrojado contra, cosa que existe fuera de nosotros mismos, cosa colocada delante, con un carácter material: todo lo que se ofrece a la vista y afecta los sentidos (Larousse); y que "los filósofos toman el término en el sentido de lo pensado y que como tal se opone al ser pensante o sujeto"<sup>2</sup>, contiene una tensión de identidad, aunque pasiva, inquietante; "Duchamp lo supo: cada objeto es una esfinge, una estructura de sentido anárquica, un dominio del caos, un simulacro humano de pertenencia a sí mismo"<sup>3</sup>.

En un principio el hombre comenzó creando lo que le era útil, pero la actividad creadora superó la necesidad y siguió creando objetos que cada vez le exigían un mayor esfuerzo intelectual y manual pero que al mismo tiempo le brindaban elementos para resolver cosas y problemas cada vez más complicados; "el Renacimiento, la Revolución Industrial, el siglo presente, con su producción racionalizada y la demanda excitada por la publicidad, son las etapas principales de esa avalancha cada vez más cuantiosa de cosas fabricadas"<sup>4</sup>. El objeto "es el producto del *homo faber* o, mejor aún, el producto de una civilización industrial"<sup>5</sup>, que es "aquella que puebla el mundo circundante con un cierto número de objetos, y asociamos espontáneamente el nivel de esa civilización con el número de tales objetos"<sup>7</sup>.

La civilización industrial de Extremo Occidente se caracteriza, entre otras

cosas, por la fabricación de los elementos del mundo que nos rodea y que da forma a nuestro entorno, un entorno artificial al que se le llama cultura, poblado de palabras, de formas y de objetos.

En nuestra civilización el objeto no es natural, tiene un carácter pasivo pero al mismo tiempo fabricado; una piedra o un árbol por ejemplo, son más bien cosas, “la piedra no se convertirá en un objeto más que cuando se le promueva a la categoría de pisapapel”<sup>8</sup>, así como un átomo o un microbio no son objetos más que por un esfuerzo de la racionalidad (en el término filosófico de “objetos de estudio”); una montaña tampoco lo es. Más bien, un objeto cumple con algunos límites de dimensión: “el objeto

está hecho a una escala humana, o más bien, a una escala ligeramente inferior”<sup>9</sup>. El objeto es independiente y móvil y sus dimensiones tendrán un tamaño superior al milímetro e inferior a 86 cm de alguno de sus lados y 176.5cm por el otro, (categorías del Modulor definido por Le Corbusier en su investigación acerca de los módulos de los elementos del mundo exterior respecto al hombre) , aunque eso no es más que cifras



31. Objetos  
hechos a mano  
y algunos hechos  
con el tubo  
de aluminio.  
1950-1960.  
Le Corbusier.

impuestas por un marco racional, un mueble que no pueda ser transportable fácilmente, no puede ser un objeto, pero una silla o un perchero sí; incluso, a pesar de su dimensión, el automóvil, es un objeto, porque es móvil y porque así, como todos los objetos mecánicos, tiene la tendencia de relacionarse al cuerpo humano, porque la gente hace este tipo de objetos a su propia imagen.

Pero entonces, ¿qué es un objeto ?

“Es el elemento del mundo exterior fabricado por el hombre que éste puede tomar y manipular”<sup>10</sup>. El objeto está sometido a la voluntad del hombre y es su principal característica, aunque esto ha tendido a ser lo contrario, Arnold Hauser lo explica así en su definición de alienación: “se advierte ya claramente «la tragedia de la cultura», (...) el hombre crea objetos, formas y valores, de los que está dispuesto a ser su siervo, en lugar de ser su señor. Las obras de sus manos y de su espíritu se hacen autónomas y se independizan de él, mientras que él mismo se hace dependiente de ellas, al reconocer su sentido, su valor, su validéz, o al aspirar a poseerlas sin que, como decía Marx, pueda nunca llegar a adquirirlas”<sup>11</sup>.

De entre los aspectos que conforman al objeto, estos son de los más distinguibles:

- "existe en primer término la noción de portador de formas"<sup>12</sup>; formas que estimulan reflejos motores y preparan reacciones, en donde se combinan el punto de vista del creador, la estética y la teoría funcional.

- por otro lado la actividad de la adquisición, promoción y venta de objetos, hace que intervenga la comunicación y la relación que el objeto mantiene en una sociedad humana en los procesos de consumo, de alienación o de construcción de un entorno<sup>13</sup>.

Para estudiar el objeto hay que tener en cuenta que no sólo se puede hablar de él como un ente existente bajo un cuerpo físico que nos es útil, sino hay que entenderlo también como parte del mismo entorno. Así como del objeto se desprende el conocimiento técnico que lo estudia según su función, el estético que se ocupa de su belleza y perfección formal, el físico que trata de las condiciones relacionadas con el objeto como cuerpo en el espacio y como materia dotada de ciertas propiedades, también está aquello que atañe personalmente al sujeto, o sea, el sentimiento que genera la presencia del objeto en el individuo.

32 La evitosa compañía  
lupulivare que es de  
contenedores de plástico  
para...  
comodidad de su hogar



Precisamente todo esto forma parte del mundo del objeto y de su lógica en cuanto a su existencia en el mundo, pero también existe un mundo del objeto donde es pensado y representado; donde juega el papel de intérprete de un pensamiento.

Así, desde las hachas de pedernal, pasando por los bronceos chinos hasta las ametralladoras eléctricas y las computadoras, queda desplegado un panorama tan rico y ambivalente, que lo mismo puede provocar el éxtasis del orgullo, que la más negra angustia; el objeto ha evolucionado de tal manera, que esa cosa fabricada, ha ido ganando un terreno insospechado poco a poco en la vida cotidiana, produciendo también un cambio en el sentimiento del hombre con respecto a éste.

Abraham Moles en su libro *Teoría de los objetos* aborda el estudio del objeto y de este sentimiento o vibración que se ha operado en el hombre, en el marco de una "psicología social", considerada como el estudio de las relaciones entre el hombre y la sociedad, que se han visto alteradas con el progreso y desarrollo del objeto en la vida diaria.

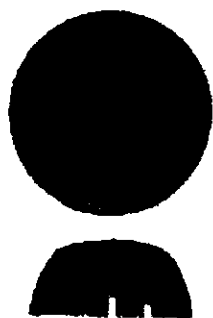
El marco conceptual de esta teoría "es el de la sociedad en que vivimos o, más exactamente, aquel en el que entran en juego las fuerzas y los valores que regirán a medio plazo nuestras vidas y ante los cuales hemos de adoptar una actitud"<sup>14</sup>.

Aquí el objeto es tomado como "mediador universal, exponente de la sociedad en la desnaturalización progresiva de ésta, creador del entorno cotidiano, sistema de comunicación social, más cargado que nunca de valores a pesar del anonimato que implica la fabricación industrial"<sup>15</sup>.

Moles habla del auge progresivo del objeto y de cómo su presencia ha alterado algunos comportamientos sociales:

"los fenómenos dominantes de la vida social contemporánea son los procesos de masificación y de la tecnología; los hombres concentrados en masas enormes, sometidos a los impactos de los mass-media, adaptados en el ciclo de producción en serie, cambian de carácter.

Esto provoca un incremento del distanciamiento social, es decir, de la suma de los esfuerzos a realizar para establecer un contacto humano; al aumentar el gradiente social, los seres se alejan más unos de otros: la sociedad se parece cada vez más a un conjunto de



33 Espejo y peine (época Lung) China

átomos sociales. El ser humano pierde su significado.

En este vacío social, el fenómeno esencial para el psicólogo pasa a ser el entorno del individuo, especie de concha más o menos cerrada sobre la que se proyectan los mensajes del mundo exterior, mensajes próximos o lejanos, transmitidos por telecomunicación y sobre la cual él actúa a su vez. Una de las paradojas de la sociedad de los mass-media es precisamente que, en el momento en que las imágenes del Japón aparecen en su pantalla de televisión, el hombre se encierra en su propia esfera, pierde el contacto con los otros, pasa a la impersonalización funcional de los seres.

En este entorno que se sitúa en el espacio-tiempo, es el lugar donde se realiza una serie de fenómenos muy desdeñados por los sociólogos y que Lefebvre ha llamado « vida cotidiana »<sup>16</sup>.

Precisamente Lefebvre llama la atención "resaltando la promoción de la vida cotidiana en relación con la masificación de la vida socializada que aumenta el distanciamiento social y debilita la presencia humana creando una especie de vacío social contemporáneo a llenar con objetos. La naturaleza humana tiene horror al vacío y cuando la burbuja fenoménica del entorno en cuyo interior está encerrada se vacía de contenido humano

por la *reificación tecnológica* de las relaciones sociales, el hombre tiende a llenar ese vacío mediante una renovación de los elementos materiales de su entorno"<sup>17</sup>.



Partiendo de estos enfoques, encontramos que la situación del sujeto con respecto al objeto en nuestra sociedad, ha llegado a límites alarmantes que ya forman nuestra vida cotidiana y precisamente en este entorno entran los

objetos cotidianos, que ahora forman parte de un fenómeno social que ha producido cambios no sólo en las costumbres, leyes o normas, sino que concierne a una alteración en el equilibrio interno de las bases esenciales de la propia existencia.

Los objetos han pasado a ser nuestros más cercanos compañeros en el transcurso de los días; pero también son lo que actualmente mueve gran parte de las actividades del mundo entero.

34 Tom  
Va Alman  
Intero No  
1964

## 2.2 El objeto cotidiano

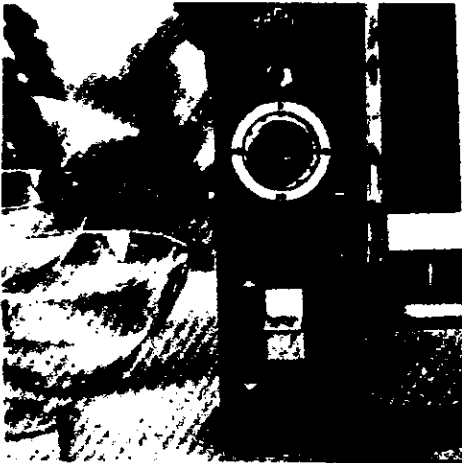
Los objetos cotidianos, como una lámpara, un libro, una pluma, están insertados en el entorno íntimo de cada persona, y pertenecen al Universo de la vida cotidiana. Lefebvre define la vida cotidiana como “lo que queda una vez que se ha hecho una abstracción o se han extraído de lo vivido todas las actividades específicas y determinadas en el sentido social del término”<sup>18</sup>.

Lo cotidiano está por todos lados, no lo notamos a menudo, se queda en el anonimato, porque lo vivimos así, sin más, sin reflexionarlo. Del día que se vive, lo cotidiano está todo el tiempo conteniéndonos en un universo de objetos, objetos que cumplen su función: “el papel fundamental del objeto es resolver o modificar una situación mediante un acto en el que se le utilice”<sup>19</sup>. Y por otro lado, la cotidianeidad “introduce la dimensión sociológica en lo inmediatamente vivido, ante todo mediante la transformación de los objetos en bienes, en sujetos de deseo con una función de portadores de signos y de exponentes sociales”<sup>20</sup>.

El objeto accede a un rango donde forma ya parte del entorno personal, donde cada uno de nosotros nos rodeamos de los objetos necesarios que nos permiten vivir los días, a los que se les pone poca atención por ser tan cotidianos y banales, pero que, consciente e inconscientemente se les carga de connotaciones simbólicas que repercuten directamente en la actitud del sujeto.

Baudrillard habla de esto en su libro *El sistema de los objetos*, donde hace resaltar, cómo los objetos forman parte de la conducta del sujeto, principalmente en su vida cotidiana dentro de su casa, es decir, de su espacio personal. Baudrillard va descubriendo al objeto, no definiéndolo por su función, sino se va a los procesos en virtud de los cuales las personas entran en relación con los objetos y de la sistemática de las conductas y de las relaciones humanas que resulta de ello: “el ambiente cotidiano es, en gran medida, un sistema “abstracto”: los múltiples objetos están, en general, aislados en su función, es el hombre el que garantiza, en la medida de sus necesidades, su coexistencia en

35 Richard Hamilton  
Still Life 1965



un contexto funcional, sistema poco económico. (...) Por lo demás, en la actualidad, no se tiende a resolver esta incoherencia, sino a dar satisfacción a las necesidades sucesivas mediante objetos nuevos. Así ocurre que cada objeto, sumado a los demás, subviene a su propia función, pero contraviene al conjunto.(...) Los muebles y los objetos tiene como función, en primer lugar, personificar las relaciones humanas, poblar el espacio que comparten y poseer un alma. La dimensión real en la que viven está cautiva en la dimensión moral a la cual deben significar<sup>21</sup>.

En todas formas los objetos son siempre extensiones de uno mismo, y esta extensión puede darse de diferentes maneras según la idiosincrasia del propietario. Por ejemplo, “se necesita ser proclive al sentimiento mágico para convertir a los objetos en fetiches o para mimetizarlos a tal grado que resulten ser depositarios de un ánima”<sup>22</sup>. En ocasiones algunos objetos, o uno solo, reciben cargas tan fuertes de significado por alguien, que simplemente resultan imprescindibles; ya sea un sombrero, una lámpara, un libro, un bolso, para algunas personas, les resulta imposible desprenderse de ellos.

Por otro lado, “las relaciones entre el sujeto y el objeto terminan por vivirse en medio de la exhibición colectiva y por correr el riesgo de que su génesis se invierta; a menudo ya no es el sujeto quien hace al objeto, sino el objeto que se sustituye al sujeto”<sup>23</sup>, o sea, hay objetos que determinan la personalidad y la preferencia de un sujeto; por ejemplo, los anteojos al intelectual, el hábito al monje, el anillo a los esposos, los libros al erudito, etc.

### 2.3 La representación del objeto

“Pese a la aparente frialdad o indiferencia de ciertos elementos objetuales existe algo en ellos que provoca determinados estados psíquicos y mentales”<sup>24</sup>. En el arte esta inquietud que el objeto despierta en la mente de algunos, ha quedado plasmada en ciertos momentos de la historia; en la pintura por ejemplo, podemos señalar la *naturaleza muerta*, como un género en el que el objeto despertó un interés especial; si bien el objeto de entonces dista mucho del actual, en el caso de la *naturaleza muerta* podemos ver la evolución que el objeto cotidiano ha tenido y también se deja ver como el sentimiento de la objetividad (estado en el que el sujeto

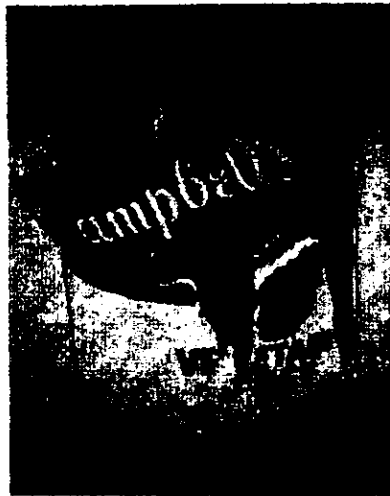


es determinado por el objeto), ha variado según el momento cultural.

De entre el universo de objetos que comprenden nuestra vida cotidiana, están aquellos que son importantes en el plano sentimental, objetos que se extraen de la realidad y se involucran en un peculiar acto donde se liberan de su procedencia inicial para presentarlos ajenos al tiempo y a las convenciones de lo existente. En este afecto o inclinación, los objetos se insertan en "mundos propios" con "lógicas propias" característicos del arte, y que se revelan ante esa avalancha cada vez más cuantiosa de cosas fabricadas, y de diversas formas el objeto es manifestado en representaciones artísticas.

La imagen nos ofrece el sentimiento que los artistas, los estilos, las épocas tuvieron del objeto: el arte no concierne casi nunca a lo meramente pensado, a lo concebido fríamente y que posteriormente es plasmado, sino que se siente, es decir, opera sobre la sensibilidad, en la cual vemos un indicador seguro para comprobar las variaciones que, en el transcurso del tiempo, ha experimentado la sensación humana de lo que el objeto es.

36. André Breton  
*Le monde dans un objet*  
1924



Estas representaciones nos exponen la diversidad de puntos de vista sobre el mundo mediante los objetos; cada objeto representado transluce un

poder enigmático. “Las maneras históricas de representaciones de los objetos inanimados compendian las múltiples insubordinaciones al sentido lógico del mundo de las apariencias”<sup>25</sup>.

Ahora bien, los objetos se introdujeron en el arte progresivamente, el hecho de que hayan llegado a ser la obra de arte misma, nos habla del cambio y progreso en las ideas, sentimientos y conciencia de la gente de un tiempo, es decir, de un progreso del que se desprendieron reflexiones, representaciones y obras de arte muy variadas a partir del objeto, que definitivamente abrieron la manera nueva de la creación artística del presente siglo.

#### 2.4 La Naturaleza Muerta: el objeto como símbolo

Si hemos de hablar del objeto representado, cabría mencionar solo como ejemplo, a la *naturaleza muerta*, que ilustra como fue tomado el objeto para ser representado en dicho género, y que encierra bien al objeto cotidiano.

La representación de objetos cotidianos podríamos ubicarla en un periodo postindustrial, puesto que es cuando el objeto toma mayor importancia debido a su acelerada proliferación y al creciente consumismo que desde entonces y hasta hoy día ha caracterizado a nuestra sociedad.

Pero anterior a esto, está la representación de las cosas no humanas: la *naturaleza muerta* que surge como modelo de representación a partir del siglo XVII y se extiende hasta el siglo XIX. “El término se originó en Holanda, donde generalmente se considera que la pintura de naturalezas muertas surgió como una manera distinta en el siglo XVII. La palabra holandesa era *stilleven* que se traduce simplemente como «modelos sin movimiento»<sup>26</sup>. A través de la *naturaleza muerta* podemos adentrarnos en el nacimiento de la nueva mentalidad burguesa de entonces, llena de cotidianidad y de ilusionismo; entre las frutas, aves de caza, flores, trastes, y libros representados, se asoman las virtudes doméstica y productivas de una nueva clase triunfante con gusto ostentatorio y opulente, el de la burguesía de Europa Occidental. El objeto entonces no ha alcanzado su artificialidad como hoy en día, los objetos

todavía tienen un carácter artesanal, “estaban concebidos y realizados dentro de una tradición, varias veces milenaria, en orden a la forma, al tratamiento de la materia, al uso y a la construcción”<sup>27</sup>.

La historia de la naturaleza muerta confirma complicadas funciones ideológicas y sociales de aquel entonces, que más allá de la representación de los objetos inanimados, nos revela una ansiedad estructuradora en cuanto al orden de los cosas que dajaban de ser lo más importante y lo que iba alcanzando mayor importancia: “La imagen devota obtiene en comparación con los temas profanos, un puesto relativamente modesto, (...) se prefiere sobre todo representar la vida real y cotidiana: el cuadro de costumbres, el retrato, el paisaje, el bodegón, el cuadro interior y la arquitectura, (...) se desarrollan con plena autonomía los objetos hasta entonces tratados sólo de manera accesoria. Los temas de género, de paisaje y de naturaleza muerta no forman ya el mero complemento de composiciones bíblicas, históricas y mitológicas, sino que poseen un valor propio y autónomo; los pintores no necesitan de ningún pretexto para recogerlos”<sup>28</sup>.

La naturaleza muerta deja al descubierto los placeres, la alegría de vivir, la abundancia y la cotidianidad que no sólo se quedó en la superficialidad, sino que al contrario, dio cabida a las eternas preguntas existenciales sobre el placer y la muerte, sobre lo poseído y sobre lo deseado; impulsando

37. Willem Claesz  
fred.1.1.1573-1680 *still*  
life



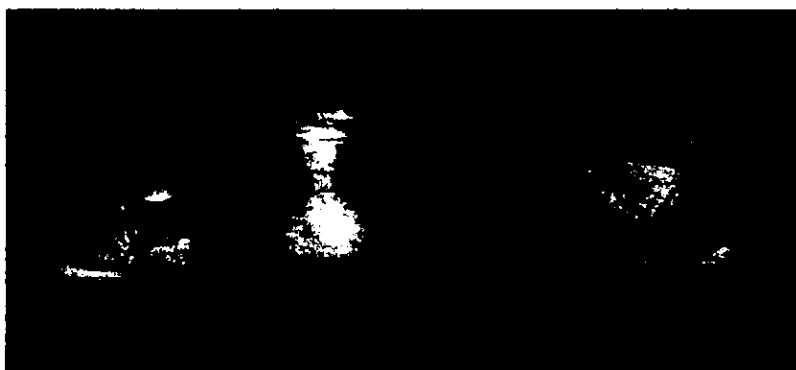
también la primera relación ideológica y psíquica del hombre moderno con el mundo de los objetos.

En las simples pintura de cocinas del siglo XVII, se puede percibir el cambio en el concepto de la vida y de la época. "Un cambio social donde el hombre parece conformarse en su visión estética, con la simple representación de simples objetos. Donde no busca llenar sus ojos con ampulosas composiciones"<sup>29</sup>.

Las naturalezas muertas pueden representar a veces montones de frutas, pescados en bandejas, aves de caza colgados de la pared, ramos de flores, pero también pueden consistir en vasos transparentes, libros, telas, el pincel y la paleta de un pintor, en fin "todo tipo de objetos inanimados es el tema adecuado para una naturaleza muerta, para que la habilidad del pintor nos haga percibir de repente las propiedades artísticas que hay en las cosas cotidianas"<sup>30</sup>. Tema común de los cuadros también era la vanidad de los asuntos mundanos y se conocían como *vanitas*, donde entre algunos objetos, siempre se incluían los que hablaban de la vida perecedera -un cráneo, un reloj de arena, algunas flores, una vela apagada. Había muchos símbolos, cada uno con un significado especial.

Con el paso del tiempo, la forma de *la naturaleza muerta* se fue diversificando cada vez más; hubo quienes se aferraron a su representación tradicional, tanto, que llegó a formar parte del ejercicio académico; por otro lado hubo los que se arriesgaron a indagar en el simbolismo, el color, la intensidad de la pincelada, en fin, en encontrar nuevos valores en la pintura.

38. Francisco de Zurbarán  
1598-1664. *Naturaleza muerta con un cráneo y un reloj de arena*



Por un lado en la *naturaleza muerta* encontramos la preocupación del pintor por exaltar su excelente técnica y manejo del volumen y del espacio, y por otro lado, la manera en que la sociedad demuestra que lo poseído al ser representado, expone su nivel de vida manifestando su posición en la sociedad por medio de lo que le produce placer, sus bienes. "Los objetos poseídos en la esfera personal de la vida del individuo implica el lugar del individuo en la sociedad. (...) En la sociedad burguesa, la adquisición de cierto surtido mínimo fue uno de los aspectos característicos del ingreso a la edad adulta, a la respetabilidad"<sup>31</sup>.

En la *naturaleza muerta* encontramos una dualidad en la función social del objeto, por un lado su valor de uso y por otro su valor de intercambio simbólico.

Así los objetos quedaron expuestos dentro del gusto burgués de la Europa de los siglos XVII y XVIII. Y podemos imaginarnos que tipo de vida llevaba, por lo menos, este grupo de gente que representaba la vida tal cual; sin ningún problema podía exhibir su mundo hogareño, sus gustos y su vida habitual. Que diferente entorno aquel del de ahora, hoy las naturalezas muertas, si buscan encerrar esa cotidianidad, como la representaban en aquel tiempo, tendrán que estar formadas por objetos eléctricos y comida enlatada.

## 2.5 La Revolución Industrial

Ya para finales del siglo XVIII, la naturaleza muerta está determinada como un género, pero se ve atentada por la nueva concepción de las cosas, cuando se deja sentir el inevitable cambio que la Revolución Industrial en algunos países de Europa ha empezado a generarse.

Se abre un capítulo entre las nuevas representaciones artísticas, que ahora va en un sentido lógico de adaptación y de nuevos pensamientos. Una realidad diferente se está dejando ver entre los hombres de aquel momento, una revolución en todos los sentidos, tan repentina, tan impresionante que la vida tranquila y cotidiana ahora es un remolino de nuevos conceptos, inventos e inquietudes; "el rápido desarrollo de la técnica no sólo acelera el cambio de las modas, sino también las variaciones en los criterios del gusto estético; (...) una lucha sin descanso por lo nuevo, (...) los indus-

triales se ven obligados a intensificar artificialmente la demanda de productos siempre mejores, (...) la continua y cada vez más creciente sustitución de viejos artículos de uso diario, por otros nuevos lleva, sin embargo, a un aprecio cada vez menor de la posesión material, y pronto también de la individual (...). La técnica moderna introduce de este modo un «dinamismo sin precedentes, en la totalidad de la actitud ante la vida»<sup>32</sup>.

La revolución industrial creó un nuevo poder, la máquina, capaz de servir al hombre. Pero todo lo que tiene servidores sabe que éstos suelen obedecer con un margen constante de libertad, esto es, que más que ejecutar, ellos «interpretan» la orden. Exactamente sucede con las máquinas, en las cuales el inconsciente universal halla una nueva forma de existencia y expresión; (...) la dirección del estilo denominado técnico, consciente en la progresiva renuncia a la subjetividad (sentimiento, proyección espiritual del sujeto sobre el objeto, normas tradicionales de creación y fabricación, sensibilidad de la relación natural), para ahondar en el conocimiento de la cosa en sí, del propio proceso de la producción como algo peculiar, digno de ser consultado y obedecido, casi venerado como poder autónomo.

De ahí resultan dos hechos: a) la prodigiosa proliferación de los objetos artificiales y de la ciudad, como su mundo característico, independiente de la naturaleza y, b) la condición cada vez más lejana, solitaria, hermética y pura de los objetos, los cuales van derivando a formas que, bajo pretexto de funcionalidad (pocas veces servido y justificado), son enteramente irracionales»<sup>33</sup>. La era de la técnica es, pues, el reinado del objeto.

Después del *boom* de la revolución industrial, en las artes plásticas hubo una revolución también de nuevos conceptos e investigaciones en torno a la pintura; estaban los que empezaban a fascinarse por toda la tecnología y otros iban al contrario, buscaban expresar lo interior, o sea, esa búsqueda de uno mismo que se podía representar en las cosas comunes.

«Cézanne, el investigador de la nueva ley de la forma, se planteó el problema por otro camino, más próximo a los medios pictóricos puros. Convirtió una taza de té en un ser animado o, mejor dicho, reconoció en esa taza un ser. Elevó la *nature morte* a una en que las cosas cobran vida. Trató las cosas como a los seres humanos porque tenía el don de ver en todas partes la vida interior»<sup>34</sup>.

59. "El niño muerto"  
N. Pissarro pintado con  
Anillo de color 1895



A finales del siglo XIX, el ambiente artístico en Europa está cargado de nuevas ideas, de un gran entusiasmo por nuevas representaciones; se siente un cansancio por las formas técnicas antiguas; la pintura y la escultura van en busca de soluciones distintas; comienza a entreverse un arte de concepciones mucho más interiores; ya para la primera década del siglo XX, en el arte se puede encontrar una concentración de ideas mucho más personales, con algo más en las intenciones.

El arte en el siglo XX, se caracteriza ,no por un seguimiento lineal de las expresiones artísticas pasadas, sino más bien por su ruptura con respecto a todo lo que en el pasado se había representado; y también por la fuerte influencia que la revolución industrial, ya centenaria, había ejercido en todos los ámbitos de la sociedad.

"Las más importantes innovaciones introducidas en el concepto y el uso del objeto, en nuestro siglo, se deben a una interpretación psicológica, simbolista la cual no altera la estructura del objeto ni su materia para utilizarlo como pantalla para la proyección sentimental, pero en cambio, lo utiliza para develar, por paralelismo y analogía (procedimiento mágico) contenidos latentes de la psique"<sup>35</sup>.

Entre todo este mar de nuevos conceptos que se ve enfrascado en los avances técnicos, también hay por otro lado, una preocupación por profundizar en el dominio concreto del alma del objeto, aquello que el hombre creó y que ahora está en el tope de todos los ámbitos de lo humano:

“Alfred Jarry, (...) preoniza la existencia de una nueva física, a la que llama «patafísica», que será la ciencia de lo peculiar, aunque se diga que no hay ciencia más que de lo general. Tal ciencia se apoyaría en la intuición, en la irracionalización de la cosa en sí y en el amor. Porque sólo el interés, la atención y el eros desencadenado pueden encontrar el camino de ese saber de cada objeto, en esa posición espiritual tal que el conocimiento general no sólo no sea necesario, sino perjudicial”<sup>36</sup>.

Así como el ejemplo anterior, el sentimiento del mundo ha cambiado ya en todos los ámbitos artísticos y culturales; el individuo sintió que necesitaba expresar esta inquietud, que por un lado se encuentran los que están fascinados por el desarrollo técnico como los futuristas y constructivistas; y por el otro también están los que no encuentran en este progreso más que la destrucción de la humanidad: el dadaísmo expone una postura antimecanicista, “la máquina es para los artistas dadá sinónimo de un progreso técnico que no ha conducido al bienestar, sino a la guerra”<sup>37</sup>, el arranque del dadaísmo se encuentra antes de que iniciara la primera guerra mundial, en 1913, por eso la máquina es ridiculizada hasta el extremo, “son interesantes en este sentido, los múltiples engranajes y maquinarias creados, no sólo por Duchamp, sino también por Francis Picabia, cuyo funcionamiento resulta de todo punto imprevisible y que además no tienen función alguna determinada. Por consiguiente, puede decirse que se trata de máquinas inútiles que no dejan de constituir una crítica al avance de la alta tecnología”<sup>38</sup>.

40 Francis Picabia  
La máquina





## 2.6 El Cubismo: el puente entre la representación y presentación del objeto

Tal vez el ingreso del objeto en el arte, es decir, el objeto matérico y no su representación, responde más a un cuestionamiento acerca del mismo arte, de la obra de arte en sí, que en referencia a la elección de representar objetos, fue como una actitud necesaria dentro del quehacer artístico de aquel momento de la historia; pero no se puede negar que la acelerada transformación tecnológica y el cambio del entorno del individuo a principios del siglo XX, definitivamente hizo cambiar su actitud y su conciencia tanto en su vida, como en cuanto a la creación artística que se adaptaba a estos cambios; en el arte se dieron muchos y claros ejemplos de ello.

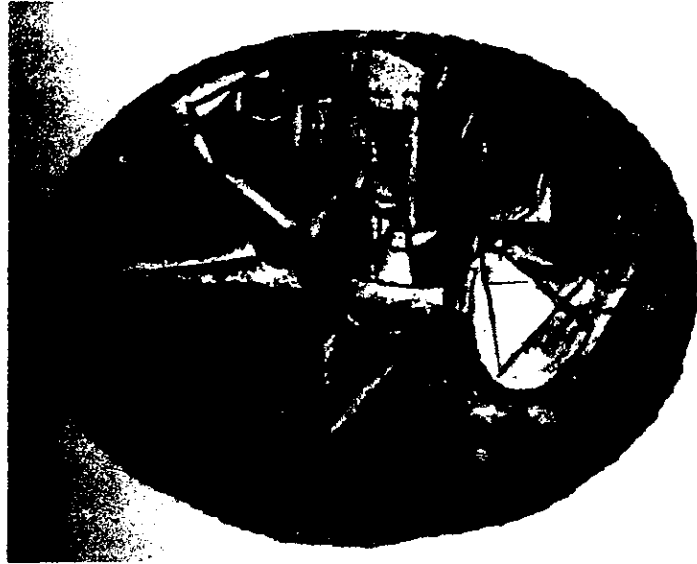
Las primeras décadas del siglo XX muestran como los artistas viven una modernidad que ataca frontalmente el ilusionismo perspectivico heredado del Renacimiento y acercan sus creaciones al ámbito de las cosas, explorando y experimentando, abriendo un abismo enorme entre los últimos vestigios de la herencia romántica.

El cubismo incrementó enormemente la objetualización del arte, y lo consiguió atacando los pilares en que se apoyaba la tradición de la pintura occidental. La geometría se afirmaba con total explicitud y negaba su aptitud para dar cuenta de la naturaleza de las cosas.

Hacia 1912, Picasso y Braque abordan la representación de objetos casi exclusivamente como temática de su obra con un tipo muy peculiar de naturalezas muertas no gastronómicas: periódico, guitarra, pipa, copa, botella de Vieùx Marc, violín, baraja, etc. "Sin emoción alguna, con la frialdad de lo que no sugiere ninguna de las pasiones, estos cuadros son objetos entre objetos(...). El cuadro cubista ideal fogocita los objetos, los digiere y los reinterpreta hasta conseguir ser él mismo otro objeto singular"<sup>39</sup>.

En la famosa *Naturaleza muerta con silla de rejilla* (Picasso, 1912), las cosas invaden la superficie de la tela y la pintura se convierte en otra cosa. El descubrimiento del collage le reveló al mundo del arte, las posibilidades infinitas de la materia, de los materiales y objetos extraídos del entorno, de la realidad. Las actividades de pintar o esculpir fueron sustituidas por las de construir o elaborar.

41 Pablo Picasso  
*Naturaleza muerta con silla  
de repilla* 1912



Desde entonces hasta ahora la materia abrió un sinnúmero de variedades de manipulación.

## 2.7 El movimiento Dadá : el objeto expuesto

De los movimientos artísticos de principios de siglo, en el dadaísmo se manifiesta la reacción típicamente contemporánea frente al objeto. Mientras los constructivistas veían la fabricación del objeto como un proceso mecánico estructural, los dadaístas ponían todo su empeño en el matiz espiritual, en el uso psicológico del objeto, tratando de encontrar otras condiciones de su identidad, buscaban más descubrir una esencia, que construir nuevas formas. “En las representaciones bidimensionales : dibujos, pinturas, collages, etc., los dadaístas se esforzaban por hacer aparecer ese lado ordinariamente invisible del objeto”<sup>40</sup>.



Dadá aparece en Zurich en 1916, como grupo ya formado, puesto que desde 1912 ya se encuentran manifestaciones que pueden ser consideradas como dadaístas, el grupo se encuentra formado por Tristán Tzara, R. Hausmann, Kurt Schiwillers, Hans Arp, Max Ernst, Francis Picabia y Marcel Duchamp, entre otros; se puede decir que de este movimiento se desprenden importantes antecedentes del arte de la actualidad.

Del manifiesto de 1918 de Tristán Tzara, se puede tomar un fragmento que encierra, lo que pasaba con las representaciones de los otros movimientos artísticos de aquel momento y por supuesto sus ideas y propuestas.

#### Tristán Tzara: Manifiesto 1918

...“nació DADA de una necesidad de independencia, de desconfianza hacia la comunidad. Aquellos que pertenecen a los nuestros conservan su libertad . No reconocemos ninguna teoría. Estamos hartos de academias cubistas y futuristas : laboratorios de ideas formales (...). El cubismo nació de la simple manera de mirar el objeto: Cézanne pintaba una taza 20 centímetros más abajo que sus ojos, los cubistas la miraban desde arriba, otros complicaban la apariencia haciendo una sección perpendicular y disponiéndola prudentemente al lado.(...), el futurista ve la misma taza

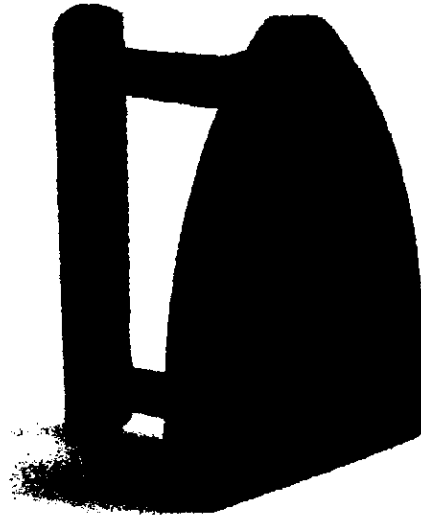
en movimiento, una sucesión de objetos uno al lado del otro adornados maliciosamente con algunas líneas de fuerza, eso no impide que el lienzo sea una buena o mala pintura destinada a la inversión de los capitales intelectuales. El pintor nuevo crea un mundo cuyos elementos son también los medios, una obra sobria y definida, sin argumento. El artista nuevo protesta: ya no pinta (reproducción simbólica e ilusionista) sino que crea directamente en piedra, madera, hierro, estaño, unas rocas, unos organismos locomotora que el viento límpido de la sensación momentánea puede hacer girar por todos lados (...). Necesitamos obras fuertes, recetas precisas e incomprensibles para siempre. La lógica es una complicación. La lógica es siempre falsa. Mueve los hilos de las nociones, palabras, en su exterior formal, hacia extremos, centros ilusorios. Sus cadenas matan, enorme miriápedo asfixiando la independencia. Casado con la lógica, el arte vivirá incestuosamente, engullendo, tragando su propia cola, que también es su cuerpo, fomicándose en sí mismo y el temperamento se convertirá en una pesadilla alquitranada de protestantismo, un monumento, un montón de intestinos grisáceos y pesados...<sup>41</sup>

Dadá era la libertad de crear lo que se quisiera con espontaneidad, era una protesta; abolición de la lógica, abolición de la memoria, abolición del futuro; entrelazamiento de los contrarios y de todas las contradicciones, de lo grotesco, de las inconsecuencias: LA VIDA<sup>42</sup>.

El arte en Dadá impulsó la irracionalidad, la no lógica de donde los "mundos propios" de cada artista obedecían a las fantasías e interpretaciones propias sin seguir ningún estilo de vanguardia; aquí pues, los objetos ingresaron de la banalidad, de la cotidianidad, que sin duda estaba basada en una inquietud cada vez mayor de enfrentarse día con día a la proliferación de productos artificiales que estaban llenando la vida del individuo. Los artistas que encontraron en el dadaísmo la libertad de expresión, se manifestaron ante esta desnaturalización progresiva, precisamente utilizando el resultado de tal progreso: el objeto, producto de la máquina.

© 1994 El Financiero  
Arte y Cultura 1994





## 2.8 Duchamp: el objeto descontextualizado

Nacido en Blainville, Normandía, en 1887, Duchamp, recorrió los hitos fundamentales de la investigación estética de comienzos de siglo, impresionismo y fuavismo, posteriormente cubismo y futurismo, son tempranas y fugases aproximaciones que pronto abandona para adentrarse por una vía donde concepto y experiencia se convierten en lenguaje, humor y erotismo (único ismo que atraparía a Duchamp), la mujer, la ironía, la fascinación por el movimiento y el cambio, serán temas recurrentes en toda su actividad.

Del movimiento dadaísta, Marcel Duchamp se ubica como precursor; en el pleno momento en el que el arte en Europa de principios de siglo está influenciado por el cubismo y el futurismo, Duchamp ya no encuentra en la pintura, la manera de representar la inquietud que se había ido formando en su cabeza a través de su formación artística; mientras los futuristas trataban de exaltar el dinamismo de la vida moderna (las máquinas y las transformaciones que imponen a lo humano), "Duchamp parece ilustrar más una actitud progresiva de la mente aprehendiendo por estadios sucesivos la compleja realidad de un objeto, progresivamente desmaterializado"<sup>3</sup>.

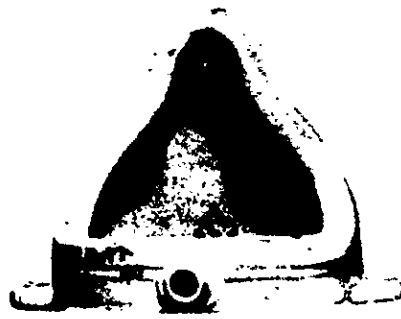
43 Marcel Duchamp  
*Rueda de bicicleta*, 1912



Duchamp empezó a indagar mucho más en la idea que en la obra en sí; hasta entonces en el medio artístico había sido considerado que para que una obra de arte fuera juzgada como tal, ésta tenía que ser ficción (apariencia, no realidad), para los artistas que empezaban a basar sus obras en ideas y conceptos, ésta ficción se transformó en contexto<sup>44</sup>. Así como la representación de las apariencias, fue el tema del arte renacentista, hasta las primeras vanguardias del siglo XX, donde también se planteaba la relación entre realidad y representación, en Duchamp, sin embargo, se volvió la presentación de la cosa misma, o la actuación de la materia, donde la relación existe en el gesto de bautizar a los objetos y presentarlos, buscando un nuevo pensamiento para el objeto.

Duchamp con el ready-made, hace un desplazamiento radical del soporte tradicional (la tela), para inaugurar un concepto nuevo: el contexto.

44. Marcel Duchamp  
*Fuente* 1917



“En 1917 Marcel Duchamp exaltó los aspectos conceptuales del arte con un urinario presentado como obra de arte en una exposición. Aunque probablemente hubo algunos críticos empeñados en analizar el urinario, la posición de Duchamp era conceptual, ya que el plano semántico y el sintáctico carecían de importancia. Más bien Duchamp buscaba acentuar el plano pragmático, esto es, los aspectos de la obra sobre los receptores. Metafóricamente, con su obra formuló las preguntas ¿qué es el arte: determinadas obras o las albergadas tan sólo en los museos?, ¿el museo hace a la obra o ésta al museo?. Propiamente, denunció la sacralización de los museos y puso sobre el tapete de las discusiones los problemas de la relación objeto-contexto. (...) Ciertamente, hay diferencias entre el urinario, que se encuentra en una tienda -donde constituye una mercancía-, el del baño, en donde sí es un urinario, y el que se haya en un museo, en donde surge como obra de arte. En este último caso, el urinario implica, si es que deseamos ser exactos, una acción artística porque no es una obra de arte, ni Duchamp la tomó como tal. Simplemente sucede que al presentar un objeto que no es obra de arte, Duchamp llega al grado cero estético, lo cual no carece de significado como mucha gente conjetura equivocadamente. Al contrario: es muy significativo. Para la mayoría de las personas la ausencia es lo más importante en arte. Reflexiones: cuando la gente protesta ante una nueva tendencia, una obra de arte novedosa, no lo hace porque le fastidia el cambio, lo nuevo. La innovación está ahí, pero no la ve. Lo que de veras le fastidia es la ausencia de los elementos que supone indispensables en el arte”<sup>45</sup>.

El objeto descontextualizado, fenómeno por el cual el objeto -una palabra, un sintagma o fonema- separado de su medio habitual, provoca un aumento de información (o la renueva) con lo cual, puede producir un efecto estético, ha sido la invención duchampiana que más trascendencia ha tenido en el desarrollo del arte contemporáneo.

Los *ready-made* (algo ya hecho, previamente fabricado), “son objetos anónimos que el gesto gratuito del artista, por el solo hecho de escogerlos se disuelve la noción de “objeto de arte”. La contradicción es la esencia del acto; es el equivalente plástico del juego de palabras: éste destruye el significado, aquél la idea de valor. (...) El ready-made no postula un valor nuevo: es un dardo contra lo que llamamos valioso. Es crítica activa: un puntapié contra la obra de arte sentada en su pedestal de adjetivos”<sup>46</sup>.

Es un objeto descontextualizado, llevado a un plano donde la lógica convencional ha dejado de interesar para que el brillo de una idea, un concepto, sea más importante que en sí, la obra misma; desde entonces el arte tiende al concepto, se vuelve conceptual. De ahí, que se considere a Duchamp como figura precursora del arte contemporáneo.

Duchamp al escoger sus objetos, *ready-mades*, se basó siempre en la indiferencia visual, al mismo tiempo que en la ausencia total de buen o de mal gusto; con pequeñas modificaciones, o alteraciones muy sutiles, los objetos con colocación de un nuevo título, son desplazados de su contexto habitual cultural, con implicaciones conceptuales. La mayoría de los *ready-mades*, si tienen un tema, una especie de argumento más o menos literario que contar; tienen un curioso parentesco con algunos experimentos literarios: «una serie de palabras idénticas que dicen dos cosas diferentes», lo cual se parece mucho al principio que rige la invención duchampiana: “el objeto descontextualizado es obligado a significar varias cosas a la vez”<sup>47</sup>.

No había neutralidad alguna en la elección de los objetos, puesto que el resultado era algo hermoso e inspirador para Duchamp. Estos objetos se podrían describir diciendo que un producto elaborado es elegido por el artista con el fin ambiguo de realzar sus altos valores estéticos, hasta entonces ignorados y desacreditar el sistema consagrado de las bellas artes; este gesto pretendía evidenciar las cualidades estéticas del objeto hecho en serie con los procedimientos peculiares de la industria.

Resumiendo lo que Duchamp planteó con sus «objetos escogidos»: “en primer lugar, desorientar a los públicos, provocar un beneficioso choque



en la mente de las masas hipnotizadas por la costumbre y tradición, esos dos monstruos desvitalizadores. En segundo lugar, probar la importancia intrínseca de los objetos, al margen de su utilidad y de todos los valores que se le reconocen habitualmente. En tercer término, en algunas ocasiones, sugerir relaciones entre el objeto y el sujeto (simbolismo). Finalmente también Duchamp se interesó por el puro triunfo de los objetos, deseando que ellos participaran a sí mismos de los frenéticos anhelos de liberación que formaban la base de todos los impulsos dadaístas<sup>118</sup>.

De Duchamp en adelante, el paseo triunfal de objeto por el arte (y por la conciencia) de nuestro siglo, ha develado que la afirmación de la cosa hecha respecto al sujeto, parece una conquista irrenunciable; se abrió un mundo del entorno, de los objetos, del mundo material que abraza al hombre en todo momento; se transformó la cotidianidad en arte y el arte adoptó lo maravilloso de la cotidianidad.



45 Man Ray  
*La Penitencia II* (1920)



46 May 74  
*Le Camp de la...* 21-22

47 June 1974  
*La nuit de la images. Esto  
no es una foto* 1928-29



## 2.9 Conclusión.

El objeto desde su aparición, ha ejercido una influencia en el entorno y en la actitud del hombre; aún cuando el objeto es una creación humana, ha ganado una existencia por sí mismo, que opera en el sentimiento que el sujeto le ha otorgado con el tiempo.

En su quietud, en su sometimiento, en sus múltiples cargas simbólicas que el hombre le ha atribuido ha quedado claro que no hay vuelta atrás, es decir, el objeto es parte de la existencia del hombre.

Progresivamente el objeto se ha involucrado en la vida del individuo y especialmente en la vida cotidiana, trayendo como consecuencia, la desnaturalización del entorno y el debilitamiento de las relaciones interpersonales, sin embargo, el invento de nuevos objetos tecnológicos han podido acelerar el desarrollo de los medios de comunicación, simplificar tareas difíciles para el hombre, hacer descubrimientos inimaginables en la ciencias, que bien pueden producir orgullo por los alcances a los que el hombre a llegado, pero que al mismo tiempo, producen un inevitable sentimiento de angustia.

El objeto ha conquistado hoy en día un puesto estimativo muy alto en nuestra civilización, que ha empezado a definirse por su sola capacidad para la producción técnica. La evolución del objeto como toda evolución, ha venido de lo más simple a lo más complicado, así por ejemplo en las representaciones de objetos de las naturalezas muertas del siglo XVII como en los objetos presentados por Duchamp, vemos en primer lugar que el objeto ha cambiado tanto en aspecto como en concepción; por otro lado vemos los diferentes sentimientos que su presencia ha producido en el hombre.

En la actualidad, donde formamos parte de esta “sociedad objetual”, y que como tal estamos condicionados por ésta misma con todas sus implicaciones, vivimos el objeto cotidiano; que también es seriado, impersonal, artificial, desechable, producto-marca, *made in Taiwan*, inútil, etc., llenando nuestros espacios de dichos objetos atribuyéndoles necesidades también artificiales y creamos nuestro entorno. Habría que replantearnos el verdadero sentido del objeto en nuestras vidas, el arte es una de las soluciones, el arte nos permite expresar nuestras más íntimas inquietudes. Así se ha hecho a través del tiempo, por eso es

importante adentrarse por el pensamiento de algunos que han dejado claro su postura en la vida, y a partir de ahí con juicios propios proponer una lógica propia y diferente.

#### NOTAS.

- 1 Ernest Fischer, *La necesidad del arte*, 1985, p.p. 15, 16.
- 2 Abraham A. Moles, Jean Baudrillard, et. al., *Los objetos*, 1974, p. 13.
- 3 Osvaldo Sánchez, "Irvin Peen. la construcción del modelo", *Luna Córnea*, no. 5, p. 89.
- 4 Juan Eduardo Cirlot, *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, 1986, p. 25.
- 5 Abraham A. Moles, *Teoría de los objetos*, 1974, p. 30.
- 6 Abraham A. Moles, Jean Baudrillard, et. al., *Los...*, p. 15.
- 7 *Ibid.*, p. 14.
- 8 *Ibidem.*
- 9 *Ibidem.*
- 10 *Ibidem.*
- 11 Arnold Hauser, *Origen de la Literatura y el Arte moderno*, 1974, p. 218.
- 12 Abraham A. Moles, et. al., *Los...*, p. 11.
- 13 *Ibid.*, p. 24.
- 14 Abraham A. Moles, *Teoría...*, p.p. 11,12.
- 15 *Ibidem.*
- 16 *Ibid.*, p.p. 19,20.
- 17 *Ibid.*, p. 15.
- 18 Abraham A. Moles, *Teoría...*, p.15.
- 19 *Ibidem.*
- 20 *Ibidem.*
- 21 Jan Baudrillard, *El sistema de los objetos*, 1968, p.p. 6-14.
- 22 Teresa del Conde, "Las fotografías de las cosas inertes", *Luna...*, p.p. 95,96.
- 23 Violet Morín, Abraham A. Moles, et. al., *Los...*, p. 165.
- 24 Juan Eduardo Cirlot, *Ob. cit.*, Prologuista, p. 9.

- 25 Osvaldo Sánchez. Ob. cit., p. 26.
- 25 A. D. Coleman, "Una tradición que se desborda: la naturaleza muerta en la fotografía", *Luna...*, p. 35.
- 26 Juan Eduardo Cirlot, Ob. cit., p. 26.
- 27 Osvaldo Sánchez, Ob. cit., p. 91.
- 28 Roman Torres Morín, *La naturaleza muerta en la pintura española*, 1971, p. 33.
- 29 Susan Woodford, *Como mirar un cuadro*, 1990, p. 40.
- 30 Abraham A. Moles, et. al., *Los...*, p. 16.
- 31 Arnold Hauser, *Historia...*, p. 196.
- 32 Juan Eduardo Cirlot, Ob. cit., p.p. 22,23.
- 33 Lourdes Cirlot, *Primeras vanguardias artísticas*, 1993, p. 7.
- 34 Juan Eduardo Cirlot, Ob. cit., p. 56.
- 35 Ibid., p. 74.
- 36 Lourdes Cirlot, Ob. cit., p. 98.
- 37 Ibidem.
- 38 Juan Antonio Ramírez, *Arte y Arquitectura en la época del capitalismo triunfante*, 1992, p. 16.
- 39 Juan Eduardo Cirlot, Ob. cit., p. 74.
- 40 Fragmentos del manifiesto dadaísta de 1918 por Triztan Tzara (poeta y escritor de los más representativos de este movimiento, Rumania 1896- París 1963), Lourdes Cirlot, Ob. cit., p. 100.
- 41 Ibid., p. 109.
- 42 Juan Antonio Ramírez, *Duchamp, el amor y la muerte. incluso*, 1994, p. 257.
- 43 Victoria Cobalía Dexet, *La poética de lo neutro*, 1992, p. 68.
- 44 Juan Acha, *Crítica de arte*, 1992, p.p. 14,15.
- 45 Victoria Combalía Dexet, Ob. cit., p. 68.
- 46 Octavio Paz, *Apariencia Desnuda*, 1990, p. 31.
- 47 Juan Antonio Ramírez, *Duchamp...*, p. 31.
- 48 Juan Eduardo Cirlot, Ob. cit., p. 79.

## Capítulo 3

### **3.Desarrollo de la elaboración de: El libro sobre la conciencia del lenguaje de los objetos cotidianos**

#### 3.1 La idea

Proponer una alternativa de libro, lleva inmediatamente a preguntarse a uno mismo que hay detrás de esa palabra, de ese concepto, de esa imagen y de ese objeto; en sí de la idea que se tiene de lo que el libro es. Por supuesto, se cae en convencionalismos por que no hay otra manera , sino la que se ha aprendido, vivido y conocido desde que uno tiene razón; sin embargo, la historia nos muestra cómo para que se llegue a una forma convencional, se han desarrollado y elaborado muchas ideas a lo largo del tiempo. Entonces, porque no pensar que puede ser diferente, así como hoy se puede leer un libro interactivo en una computadora, también es válido tomar el concepto y jugar con el objeto matérico y visual, que puede llegar a ser como yo me lo imagino, y que puedo yo misma hacer mi propio libro.

Quizá lo más difícil de proponer una idea, es despegarse de lo convencional y de todo aquello aprendido hasta el momento, sin embargo es necesario, ya que precisamente se trata de imaginar algo que englobe un concepto pero que sea distinto en alguno o en todos sus aspectos.

En este caso, mi libro, o es decir, mi propuesta de libro alternativo, se centra en lo visual y estructural, más que en otros aspectos del concepto de libro, principalmente porque lo visual es lo que me interesa. Sin embargo, este libro también tiene un contenido, es decir, un tema; que más bien es una reflexión y una investigación acerca del mundo material inmediato formado por los objetos cotidianos, que se me presentan todos los días y que se han metido en mi cabeza para dar vueltas y vueltas; porque he encontrado en ellos una especie de lenguaje, que me va cuestionando y me va llevando por lugares insospechados; es como si los objetos, cada uno de ellos, llevara una vida paralela tanto a la mía como a la del mundo, entonces esta inquietud me ha llevado a reflexionar acerca de su situación real en el mundo y con respecto a mí; y por otro lado, investigar acerca de cómo han sido representados los objetos en otras épocas y de cómo éstos han generado en los individuos determinadas actitudes.

Esta investigación abarca algunos aspectos y reflexiones acerca del objeto y de su presencia en el arte, ya que, algunas representaciones artísticas van contándonos como el objeto se introduce al arte, primero siendo representado, después presentado como la obra de arte en sí, y desde entonces, se ha recurrido a él como la manera nueva de expresión del siglo XX.

Esto nos habla de que el objeto ha ido ganando cada vez más terreno en nuestras vidas; gran parte del mundo vive para idearlo, estructurarlo, fabricarlo, venderlo, robarlo, etc.: es decir, los objetos son el extremo al que llegamos de alguna manera, va sea haciéndolos o usándolos. ahora más bien es consumiéndolos.

Ahora bien, este libro alternativo, no quiere plasmar en su contenido visual. éste paso del objeto en el arte. Más bien, he tomado un conjunto de imágenes de objetos cotidianos que forman parte de mis pertenencias, son objetos en los que por algún motivo, he depositado un sentimiento, porque me significan más que otros y he decidido tomarlos y sacarlos de su habitualidad. Quiero por medio de su imagen, hacerlos presentes, apartarlos del abusivo y ruidoso entorno de objetos que hay por todos lados, para que hablen de mí y por mí, pero que también hablen de una

época, de un presente, de la concienciencia de su existencia.

El haber estudiado algunas de las representaciones acerca de este tema en el arte, me abrió un panorama mas amplio y estimulante, en ideas visuales , pero también me obligó a tomar una posición existencial, porque encontré que en que las representaciones de objetos (que han sido muy diversas), se puede percibir una presencia muy fuerte del sujeto que las realizó, dejando ver por los objetos representados, una esencia humana que asume una postura ante la vida y ante ese mundo material que nos contiene día tras día.

### 3.2 La estructura

En un principio la forma que yo había propuesto como la forma espacial y objetual del libro alternativo, era una caja con las imágenes pegadas en forma de biombo que salían de la portada y dentro de la caja había unos pequeños cajones que también contenían imágenes dentro que podían ser vistas sólo cuando se abrieran los pequeños cajones; sin embargo, esta caja tenía el problema de que debía tener un ensamblaje muy preciso y muy cuidadoso, lo cual era costoso y no tenía mucho que ver con el concepto de libro, puesto que la información que estaba manejando al principio, no había sido lo suficientemente estudiada y analizada; por lo tanto, era una idea un poco arbitraria, porque no es lo

mismo sólo tener la idea y hacer una maqueta, , que enfrentarse con los elementos y materiales reales que no pueden ser utilizados como se había especulado en un principio.

De tal manera, que después de analizar la información, era necesario estudiar bien los aspectos del concepto libro, para entonces hacer una propuesta que pudiera tener algunos de estos aspectos fundamentales que le dieran al objeto por crear, la idea de

48 Primera maqueta para la estructura del libro que no se llevo a cabo





libro, sin que se convirtiera en otra cosa. es decir. el proponer una idea alternativa de libro, no es para mí. el cambio radical, sino más bien es otra solución.

En este caso, la propuesta radica tanto en el aspecto visual como espacial y objetual, pero conservando aspectos que lo sigan haciendo libro, como la función de informador, pero mandando el mensaje ya sea visual, literario o que de alguna manera haga intervenir los sentidos, con sensaciones. olores, sonidos, etc., sea precisamente lo alternativo de dicha propuesta.

Los aspectos retomados del libro convencional para elaborar el libro alternativo:

- tendrá páginas
- texto
- imágenes

Las páginas serán rígidas, hechas de pequeñas tablas de madera delgada de 23 x 28 cm. Estas páginas estarán forradas por las imágenes de los objetos cotidianos, estas imágenes serán fotografías impresas en la técnica de goma bicromatada, ya que ésta técnica permite que las impresiones se hagan en papel de algodón, y este papel es muy flexible y manejable.

La forma estructural está basada en la forma de un pequeño juego popular al que se le llama *Magias*. que son tablitas de madera unidas con listones, los que permiten un juego del cambio posición de los mismos listones dependiendo de cómo se abre, haciendo el efecto de que los listones cambian de color y de lugar.

49. *Magias*. juego popular mexicano



Por qué esta forma?

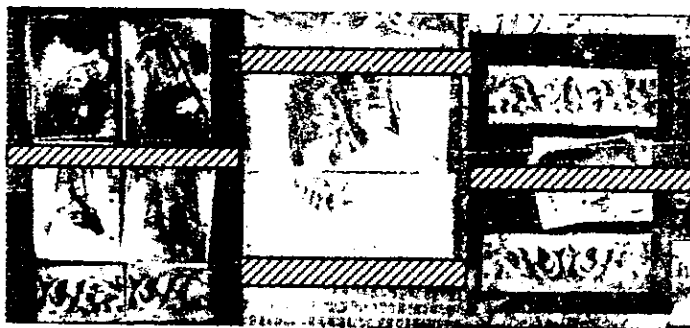
Bueno, porque este juego es muy sencillo y muy agradable, además, la forma no es complicada y la tomo, porque va muy bien con la idea que tengo de lo que el libro tiene que reunir para mi propuesta, es decir, es una forma que se puede obtener de manera económica, sencilla, de fácil transportación y manejo. Por otro lado, ésta forma vuelve al libro en un objeto lúdico, es una estructura muy bien conocida por mí y porque se acopla a mis requerimientos creativos.

Ahora bien, se retomará la forma de la estructura, pero se harán algunos cambios como el tamaño, la función de los listones, y sobre todo, porque llevará las imágenes integradas, que serán las que junto con los listones, harán un juego visual, ya que en los listones irán imágenes pequeñas o textos que se complementen con las imágenes de las páginas.

Esta estructura permite también, que el libro pueda ser visto de diferentes maneras, es decir, dependerá de como se abra para ser observado. También podrá ser visto desplegado, de esta manera se podrán ver la parte de adelante o la de atrás, donde todas las páginas se verán una tras otra en forma horizontal; si se ve recogido, se verá página por página y la posición de los listones cambiará dependiendo del lado que se abra.

Forma extendida:

Forma extendida del libro



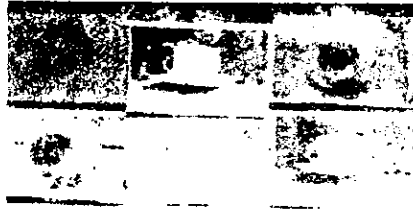
De esta manera se podrán ver las vista 1 y vista 2, ya que se puede jugar tomando las páginas y manipulándolas de un lado para el otro.



### 3.3.Las imágenes

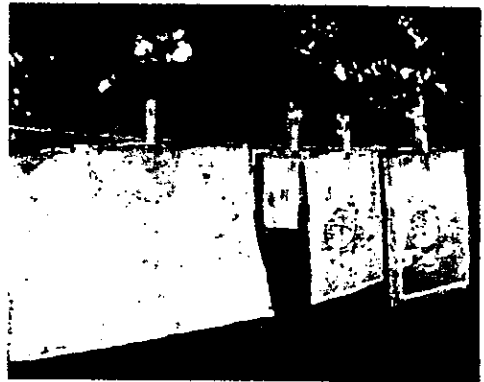
Los objetos que se fotografiaron para que formaran la parte visual del contenido del libro, son más que eso, son imágenes que surgen como resultado de momentos de encuentro con estos objetos y de caer en cuenta de su presencia, hacerlos conscientes, vivirlos, verme a través de ellos, es decir, capturo su imagen al fotografiarlos y la utilizo para conformar un lenguaje visual con su imagen, la cual manipulo para impregnarle, a esas formas de los objetos, un poco de mi presencia, un poco de mi deseo de intervenirlos, de traspasarlos; es la manera de hacer presente mi inquietud por entenderlos.

El hecho de que utilice la fotografía como medio de expresión, es principalmente porque encuentro en la imagen fotográfica la parte de la realidad que necesito, aún cuando esta realidad sea manipulada, es decir, a mi me interesan las imágenes de lo que mis ojos pueden ver, y a partir de ahí, jugar con esa imagen, manipularla. Además porque el proceso es algo que disfruto hacer: tomar la cámara y situarme desde puntos de vista únicos, a partir de algo que realmente existe; entonces desde mi visión, presentarle a los demás, el mundo mismo desde mi postura, mi punto de vista. Después, procesar la película hasta obtener las imágenes e de ar que hacer con ellas.



Estas imágenes que aparecen en las páginas, son hechas en la técnica de goma bicromatada, que es una técnica que se utilizó a principios de siglo, sin embargo, aún cuando es una técnica muy vieja, permite resultados muy agradables, ya que se puede emulsionar casi todo tipo de papel, siendo el papel de algodón un muy buen soporte. que permite múltiples impresiones.

Los resultados de esta técnica son muy ricos visualmente, porque las imágenes no tienen una calidad "tan fotográfica", es decir, no son tan nítidas, sino que son más bien, medio burdas; esto no quiere decir que no se puedan hacer imágenes bien hechas, sólo que para obtener una muy buena calidad de imagen se necesita hacer las impresiones de negativos de formato grande original, puesto que cuando se hacen ampliaciones de un negativo para formar un



negativo más grande, la nitidez va perdiendo calidad. Pero personalmente es lo que más me gusta de esta técnica, puesto que las imágenes quedan sugeridas y se pueden incluso, confundir con dibujos o pinturas, porque cada impresión es en un sólo color parejo, y si se quiere, se vuelve a imprimir , ya sea total o parcialmente con otro color o varios. Otra característica de la técnica que me gusta mucho, es que da el aspecto de material viejo y gastado.

El procedimiento es un poco elaborado, pero vale la pena por el resultado que se obtiene.

En primer lugar, se hacen las fotografías, en éste caso, de los objetos cotidianos. Se revelan y se amplían los negativos pero en vez de hacerlos en papel, se hacen en película negativa de alto contraste (Lith), esta película se vende en hojas tamaño carta o por rollo.



Al ampliarse los negativos se obtienen positivos, entonces, ya que el positivo en alto contraste está seco, se hace por contacto, el negativo final que se utilizará para hacer la impresión.

El papel.

Después de que se obtienen los negativos finales ampliados, se procede a hacer la preparación del papel y de la emulsión.

El papel en el que irán las impresiones, tendrá que ser preparado por lo menos un día antes de que se pretenda hacer las impresiones, ya que cuenta con algunos pasos que requieren que se deje secar completamente.



El papel que se utilizará es el de algodón, ya que es un papel grueso que permite que se le moje sin que se rompa fácilmente. Para que no se encoja o deforme el papel y para ayudar a la emulsión a que se fije mejor sobre éste, se preára el papel. Se sumergirá en una solución :

-28g. de gelatina pura en un litro de agua.  
se deja secar, si se prefiere mejores resultados se hace dos veces.

Después se sumerge en un endurecedor:

-25ml. de formol al 37% en un litro de agua  
se deja secar completamente.

Cuando ya está seco, se le hace un sizado para proteger el papel:

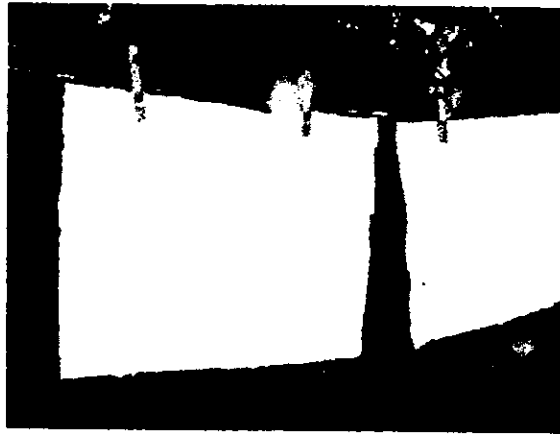
-puede ser de almidón o de acrílico, en éste caso se hizo de almidón, que consiste en rociar el papel con almidón de spray, en sentido horizontal emparejando con una esponja sin presionar mucho, y luego cuando ya está seco, se le da una capa vertical, de la misma manera. Si no se tiene almidón en spray, se puede hacer disolviendo:

-5 gr de almidón en polvo en 80 ml de agua.

-después se agraga agua hasta acompletar 200 ml y calentar hasta que hierva.

-se cubre el papel con una brocha.

En ambos casos, se deja secar el papel y después se remoja para quitar el exceso de almidón . Una vez hecho ésto, se tiene ya preparado el papel para las impresiones.



#### Las impresiones

Para imprimir se necesita una emulsión, que es la que se quedará impresa en el papel.

La emulsión que sensibiliza el papel preparado con gelatina consta de dos partes, como la cianotipia. La primera parte es una solución de goma arábica, una goma del árbol de acacia que crece en Asia Menor. Esta goma es higroscópica, es decir, que absorbe humedad.

Se prepara poniendo la resina en una tela de trama abierta y atando las puntas de modo que quede una bolsita. Esta bolsita se cuelga en un bote de boca ancha en el que se le pone la cantidad de agua requerida. Se deja que se disuelva toda la goma (generalmente toma un día) y se tira la bolsita con las impurezas de goma.

- 300 gr de goma arábica
- 1 lt de agua.

Se mantiene en refrigeración para que no se pudra tan facilmente o se le agrega un 2.5 % de cloruro de mercurio(venenoso).

La otra parte de la fórmula de goma es el sensibilizador de dicromato, un químico fotosensible. Pueden utilizarse varios compuestos de dicromato. El que se aconseja por ser el más rápido es el de amonio, aunque también funciona el de sodio o el de potasio.

- 29gr. de dicromato de amonio
- 75 ml. de agua a 40° C
- agua fría completar 100 ml.

El color que se le quiera dar a la emulsión puede dársele ya sea con pigmentos en polvo o con acuarelas de tubo, siendo esto último la forma más eficaz, ya que se tiene mejor control de las cantidades. Aunque pueden hacerse pruebas de cada color, puede empezarse con una media básica de :

- 10 gr. de pigmento
- 100ml. de goma.

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

Se aconseja darle color previamente a la goma antes de ser mezclada con el sensibilizador, puesto que cuando se mezclan las dos partes de la fórmula se tiene que hacer ya en un lugar con poca luz, porque la fórmula se vuelve sensible a la luz y los colores pueden llegar a no ser los deseados.

Sensibilización.



La emulsión ya preparada es sensible a la luz UV, por lo que si no se cuenta con una lámpara de luz solar de 275 watts, puede ponerse directamente bajo el sol, sin embargo, los tiempos pueden ser variables, lo que con una lámpara es mucho más controlado.

Se mezclan la solución de goma pigmentada y la dicromato de potasio en proporciones iguales. Se mezclan en un lugar alejado de la luz natural o a poca luz.

Se cubre el papel con la emulsión, intentando dejar una capa lo más fina y pareja posible con una brocha. Se deja secar.

#### Exposición.

Se coloca el negativo sobre el papel y sobre de éstos, se coloca un vidrio para que no se mueva. Se pone bajo la luz del sol (la luz del medio día es la mejor), y el tiempo de exposición dependerá de la intensidad de la luz en ese momento, o depende también del color del pigmento, por lo que se deben hacer pruebas de tiempo.

#### Revelado.

Se sumerge el papel en agua fría, primero boca abajo para que el dicromato no manche el papel y después de moverlo ligeramente unos minutos, se puede dar vuelta y enjuagar con la ayuda del chorro de agua corriente y un pincel grueso de cerdas suaves para quitar la emulsión que se desprende de las partes que no fueron expuestas al sol. Una vez enjuagado perfectamente se deja secar. Si se quiere, se pueden seguir haciendo más impresiones de la misma manera en el mismo papel.



### 3.4 El texto

Los textos que están integrados entre las imágenes, son frases, acerca de la reflexión que se hace de los objetos cotidianos. Estas frases las encontré en las lecturas que me sirvieron de apoyo para sustentar el tema de los objetos, y me parecieron bastante significativas, porque concretaban bastante bien las ideas principales que yo estaba buscando para conformar mi propia reflexión.

Estos pequeños textos aparecieron en algunas de las páginas, ya sea escritas encima de las imágenes, o en espacios especialmente diseñados para que los contengan .

La técnica para incorporar los textos será la transferencia en papel de transferencia por calor , ya que las frases podrán ser diseñadas y manipuladas dentro de una computadora, lo que hará los textos más ricos visualmente.

En éste caso, imagen y texto se acompañan solamente, porque las frases no hablan de imágenes específicas, sino que cualquiera de las frases habla para todas las imágenes y cada imagen puede remitir a todas las frases.

### 3.5 El ensamblaje del libro

Ya que se obtuvieron las imágenes, algunas se colorearon con acuarela para resaltar formas o para dar colores diferentes en diferentes partes; después, se van formando algunas composiciones; se buscan papeles que queden para el fondo ( las texturas se hacen con telas y pequeños objetos que al dejar su sombra en el papel, la emulsión las registra igual que con los negativos) y también se busca que los listones que le van a pasar encima a éstas imágenes, se adapten a la composición y no estorben.

Por otro lado, se va construyendo simultáneamente al armado de las composiciones, la estructura base, que son las pequeñas tablas de madera de 28 x 23 cm., sujetas por los listones.





Las composiciones finales, se logran después de jugar un rato con las imágenes, y al mismo tiempo, se va pensando donde se incluirá el texto, puesto que ya cuando se pegan las imágenes en las tablas, uno tiene que estar consciente del juego que harán los listones en sus diferentes posiciones encima de las imágenes.

Una vez que se pegan todas las imágenes en todas las tablas y que se acomodan los textos, se podrá entonces, empezar a trabajar, los detalles finales: como hacer que las uniones de las imágenes o las partes donde se ve todavía la madera, pueden ser cubiertas por pedazos de desecho de las imágenes, que sirvan para hacer los acabados.

El libro ya terminado puede ser leído y observado de la manera que se prefiera: pero para que el lector sepa por donde puede comenzarlo en forma recogida, abriéndolo ya sea por la derecha o por la izquierda, se pondrán las imágenes de unas manos que indiquen el lugar por donde se puede abrir el libro.

### 3.6 Conclusiones generales

Hacer un libro, idear la forma en como se va a ver, se va a manejar, el tema que será el contenido de dicho libro, es una experiencia muy satisfactoria, porque a partir del concepto libro y tomarlo como soporte, permite una infinidad de posibilidades plásticas, más aparte, se puede escribir o representar en él, lo que se tenga necesidad de comunicar de la manera que se desee, utilizando cuanta técnica y material sean necesarios.

Aún cuando todos los integrantes del seminario terminen haciendo un libro, cada libro demostrará, lo que para cada quien significa ese concepto; también se notarán las muy diversas maneras de solucionar una propuesta artística, con métodos y técnicas distintas todas bajo el mismo concepto.

A decir verdad, solucionar un problema como este, deja al descubierto por un lado, mucho de la persona que lo hace, y por otro, hace nacer una reflexión que hoy en día es necesaria, que es pensar que las cosas y objetos existentes actualmente, pueden ser de otras maneras, que no hay por que resignarse a creer que todo está ya hecho o dicho.

Proponer una idea alternativa de lo que un libro puede ser, no necesariamente sugiere que así debieran ser los libros, sino que el libro que se hace, encierra muy dentro de él, la idea fantástica de un mundo personal que queda expuesto a los demás sin más proposito que el ser mostrado. En éste libro, queda plasmado, quizá más de un deseo, quizá lo que siempre se siente de carencia cuando uno lee un libro; porque, el libro que se construye para ser exhibido a un público como una propuesta alternativa, tiene que atrapar al lector, tiene que invitarle a que le dedique mucho más tiempo para ser leído u observado, que el tiempo que se le da a los libros en las tiendas o en las bibliotecas para escoger lo que se antoja leer.

Es precisamente el impacto visual, táctil y espacial, lo que define a un libro alternativo, y de ahí, se puede jugar con los significados y las ideas conceptuales o con los textos, pero en sí, un libro alternativo, se distingue de uno convencional por los todos esos aspectos.

Los libros alternativos que se han estado haciendo desde mediados de éste siglo, aparte de que tienen una muy fuerte presencia de quien los

hace, también están cargados de esa necesidad de presentar el arte en soportes nuevos, que llegue a un público más diverso, y que éste se involucre con la obra, no sólo observándola, sino manejándola, leyéndola y pensándola.

Si bien, los libros alternativos nos recuerdan mucho a las formas en como el hombre daba a conocer sus ideas en el pasado, ésto no quiere decir, que utilizar maneras semejantes para transmitir mensajes ahora, sea anticuado, sobre todo si se piensa en la cantidad de información que se puede obtener y almacenar en una computadora por la *internet* que sólo necesita apretar botones; más bien, los libros alternativos, que también pueden ser creados dentro de una computadora, no estan hechos para transmitir cantidad de información , sino para transmitir lenguajes visuales y plásticos que despierten en el lector sensaciones a parte de conocimiento.

## OBRAS CONSULTADAS

Carreón, Ulises. *El nuevo arte de hacer libros*, Revista Plural. México, Febrero de 1975, 33-39 p.

Catálogo de la exposición *Al abismo del milenio*, Instituto Nacional de Bellas Artes. CONACULTA, Escuela Nacional de Artes Plásticas, México, 1994.

Kartofel Graciela, Marín Manuel. *Ediciones de y en Artes Visuales: Lo formal y alternativo*. México, UNAM, 1992, 104 p.

Material del archivo del Taller de producción del Libro Alternativo.

Moeglin-del Croix, *Libre D'artist*, "Traducción", París. Centre George Pompidou, 1985, 160 p.

Pérez Armiñán, Alfredo, et. al. *Libros de Artista*. España, Ministerio de cultura, Dirección General de Bellas Artes. Archivos y Bibliotecas, 1982, 48 p.

Renan, Raúl. *Los otros libros: distintas opciones en el trabajo editorial*, México, UNAM, 1988, 97 p.

Stellweg Carla et. al., *Artes Visuales # 26*, México, UNAM. 1980, 72 p.

.....

Acha, Juan, *Crítica de Arte*. . México, Trillas, 1992, 225 p.

A. Moles, Abraham, *La Teoría de los objetos*. París, Gustavo Gili, 1974, 187 p.

A. Moles Abraham, Baudrillard Jean, Boudon Pierre, et. al., *Los objetos*, París, Editorial Tiempo Contemporáneo, 2ª Edición, 1974, 200 p.

Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos*, París, Siglo XXI, 5ª Edición 1979, 231 p.

Cirlot, Juan Eduardo, *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*. Antrhopos, Barcelona, 1986, 130 p.

Cirlot, Lourdes, *Primeras Vanguardias Artísticas*. Barcelona, Labor, 1993, 285 p.

Combalía Dexet, Victoria. *La poética de lo neutro*, análisis y crítica del arte conceptual, Barcelona, Anagrama, 1992, 143 p.

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, *Luna Córnea*, Revista bimestral No. 5, México. CNCA. 1994, 139 p.

Hauser. Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, Volúmen 3, Barcelona, Labor, 22ª edición, 1993, 311 p.

Ramírez, Juan Antonio. *Arte y Arquitectura en la época del capitalismo triunfante*, "Ese oscuro deseo del objeto", La balsa de la medusa. Visor, Madrid, 1992, 15-23 p.

Ramírez, Juan Antonio. *Duchamp, el amor y la muerte incluso*. Madrid, Siruela, 2ª edición, 1994, 310 p.