

3 lej



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

El Libro del Eterno Retorno: Imágenes de lectura universal y atemporal encontradas en banquetas.

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADA EN ARTES VISUALES

PRESENTA:

ELISA CASARÍN ZOZAYA

Director de tesis: Mtro. Daniel Manzano

México D.F. 1999

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

RECEIVED  
SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA  
MEXICO D.F.  
1999

27/11/99  
1



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

**Bernardo Casarín,**

**María Luisa Heres,**

**Ricardo Casarín,**

**Roberto Zozaya,**

**Eduardo Chavez,**

**Martha Zozaya,**

**Catalina Obeid,**

**Cecilia Vázquez,**

**Ingrid Reinholt.**

**Lidia Peña.**

**Muchas gracias.**

**A Juancho.**



## INDICE.

INTRODUCCIÓN.....	7
<b>Capítulo 1: EL LIBRO.....</b>	<b>11</b>
1.1. ¿QUÉ ES UN LIBRO?.....	12
1.1.1. Elementos formales del libro.....	18
1.1.2. La forma.....	19
1.1.3. El lenguaje.....	21
1.1.4. El espacio.....	23
1.1.5. La estructura.....	26
1.2. ¿QUÉ ES UN LIBRO DE ARTISTA?.....	28
1.2.1. Antecedentes de los libros de artista.....	30
1.2.2. Historia de los libros de artista.....	32
1.3. EL LIBRO DE ARTISTA EN MÉXICO.....	44
1.3.1. Los autores desencadenantes.....	45
1.3.2. Historia de los libros de artista.....	49
1.4. LOS OTROS LIBROS EN LA UNAM.....	54
1.4.1. Publicaciones.....	54
1.4.2. El Seminario-Taller del Libro Alternativo de la UNAM....	55
1.5. OTROS LIBROS.....	57
1.5.1. Ediciones en artes visuales.....	59
1.5.2. Libro ilustrado.....	60
1.5.3. Libros Objeto Unicos.....	61
1.5.4. Libros alternativos de artistas.....	63
1.5.5. Libros híbridos.....	64
1.6. OTROS LIBROS DE OTROS, INTRODUCCIÓN.....	65
1.6.1. Entrevista al Maestro Eduardo Chavez Silva.....	67
1.6.2. Entrevista a la Maestra Ingrid Reinhold.....	73
1.6.3. Entrevista a Cecilia Vázquez.....	81
Conclusiones.....	89
Notas.....	91
Índice de ilustraciones.....	93

<b>Capítulo 2: LO UNIVERSAL Y ATEMPORAL.....</b>	<b>95</b>
INTRODUCCIÓN.....	96
2.1. IMAGEN UNIVERSAL Y ATEMPORAL.....	98
2.1.1. Colectivo e individual.....	105
2.1.2. Inconsciente.....	107
2.1.3. Inconsciente colectivo.....	111
2.1.4. Arquetipos e imágenes con connotación arquetípica.....	113
2.1.5. Sincronicidad y causalidad.....	119
2.2. El SÍMBOLO.....	124
2.2.1. Símbolo y la imagen simbólica.....	124
2.2.2. Símbolos naturales y símbolos culturales.....	130
2.2.3. Los Documentos.....	137
2.2.4. Breve descripción del signo y la alegoría.....	140
2.2.5. Los signos simbólicos.....	143
Conclusiones.....	145
Notas.....	147
Índice de ilustraciones.....	151

<b>Capítulo 3: "EL LIBRO DEL ETERNO RETORNO"</b> .....	154
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	155
<b>3.1. PLANTEAMIENTO DEL LIBRO</b> .....	156
3.1.1. Surgimiento de la idea.....	156
3.1.2. Los objetivos y el tema.....	158
3.1.3. El título.....	161
<b>3.2. COMPONENTES DEL LIBRO</b> .....	162
3.2.1. Descripción formal.....	162
3.2.2. Tipos de imagen.....	164
3.2.3. El formato.....	170
3.2.4. Eliminación de pastas.....	173
3.2.5. Páginas intercambiables.....	174
3.2.6. No verbal.....	175
<b>3.3. CON RESPECTO AL CAPÍTULO UNO</b> .....	176
3.3.1. Libro colectivo de anónimos y de artista.....	176
3.3.2. Objeto.....	179
3.3.3. Registro y pieza única.....	180
3.3.4. Público, privado e íntimo.....	181
<b>3.4. CONSTRUCCIÓN DEL LIBRO: Proceso y experimentación</b> .....	183
3.4.1. El negro como constante.....	183
3.4.2. Materiales gráficos.....	184
3.4.3. Técnicas de impresión.....	185
3.4.4. Materiales de soporte gráfico.....	194
3.4.5. Mecanismo giratorio.....	196
3.4.6. Construcción de las páginas intercambiables.....	203
3.4.7. El libro terminado.....	206
<b>Notas</b> .....	212
<b>Índice de fotografías e ilustraciones</b> .....	213
<b>CONCLUSIONES</b> .....	217
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	223

## INTRODUCCIÓN.

Esta tesis se encuentra íntimamente ligada al libro que conjuntamente he realizado en el Seminario-Taller del Libro Alternativo de la UNAM. Originalmente pensé que la tesis estaría subordinada al libro, como si fuera su registro escrito, o en el mejor de los casos, una investigación hecha a partir de su realización. Viendo en retrospectiva entiendo que ninguno de los dos (la tesis o el libro) serían lo que son sin el otro. El realizarla me dió mucha seguridad para desarrollar lo que en primera instancia era una mera intuición y la elaboración del libro confirmó, la viabilidad en la práctica de los puntos tratados en el capítulo dos.

El libro y la tesis surgen a partir de un encuentro que se generó al verme transportada en espacio y tiempo al observar un dibujo esgrafiado en una banqueta. Dicha experiencia fué una revelación y a la vez una pregunta. La pregunta fué lo bastante amplia para no agotarse en unas cuantas páginas. De hecho, la fuerza de esa revelación-pregunta no ha concluido con el término de la tesis ni de el libro, ya que se trata de un tema infinito con manifestaciones infinitas. Entre más investigo y más sé, más capaz soy de reconocer en mi entorno estas manifestaciones sincrónicas de

nuestra identidad y no por eso dejan de sorprenderme abriendome nuevas interrogantes.

Los objetivos de mi tesis son :

a) Entender lo que es un libro en sí mismo con los elementos que lo conforman así como lo que es un libro de artista, incluyendo un marco histórico que me dé referencias situacionales, tanto a nivel mundial, como en México; terminando el recorrido en la UNAM. Para ampliar la información, incluyo una investigación de campo en donde tres artistas son entrevistados.

b) Clarificar las diferencias entre los distintos tipos de libros que tengan que ver con las ediciones en artes visuales. Esto con el objeto de irme aclarando el tipo de libro que deseaba realizar.

c) Entender como es que surgen imágenes universales y atemporales y de donde. Como y para qué se manifiesta el inconsciente colectivo.

d) El análisis conceptual de mi libro, partiendo de sus objetivos, pasando por su descripción formal y relacionándolo con el capítulo uno y dos.

e) El registro de todo el proceso de construcción del libro, incluyendo la experimentación, los mecanismos y las técnicas de impresión.

Mi propuesta consiste en llevar a cabo una investigación práctica y teórica a cerca de algunas imágenes espontaneas y anónimas que se encuentran esgrafiadas sobre banquetas de la ciudad, dibujos cuya lectura universal y atemporal sugieran que el inconsciente colectivo sea su fuente.

La parte práctica la realicé capturando dichas imágenes, frotando la textura de la banqueta sobre un papel con un material gráfico, y con otras técnicas de impresión. Esto para armar un libro cuyas partes sean coherentes con el concepto manejado en las imágenes, por lo tanto, en él también se verá reflejada la practicidad de lo referente a la teoría vista en el capítulo uno:

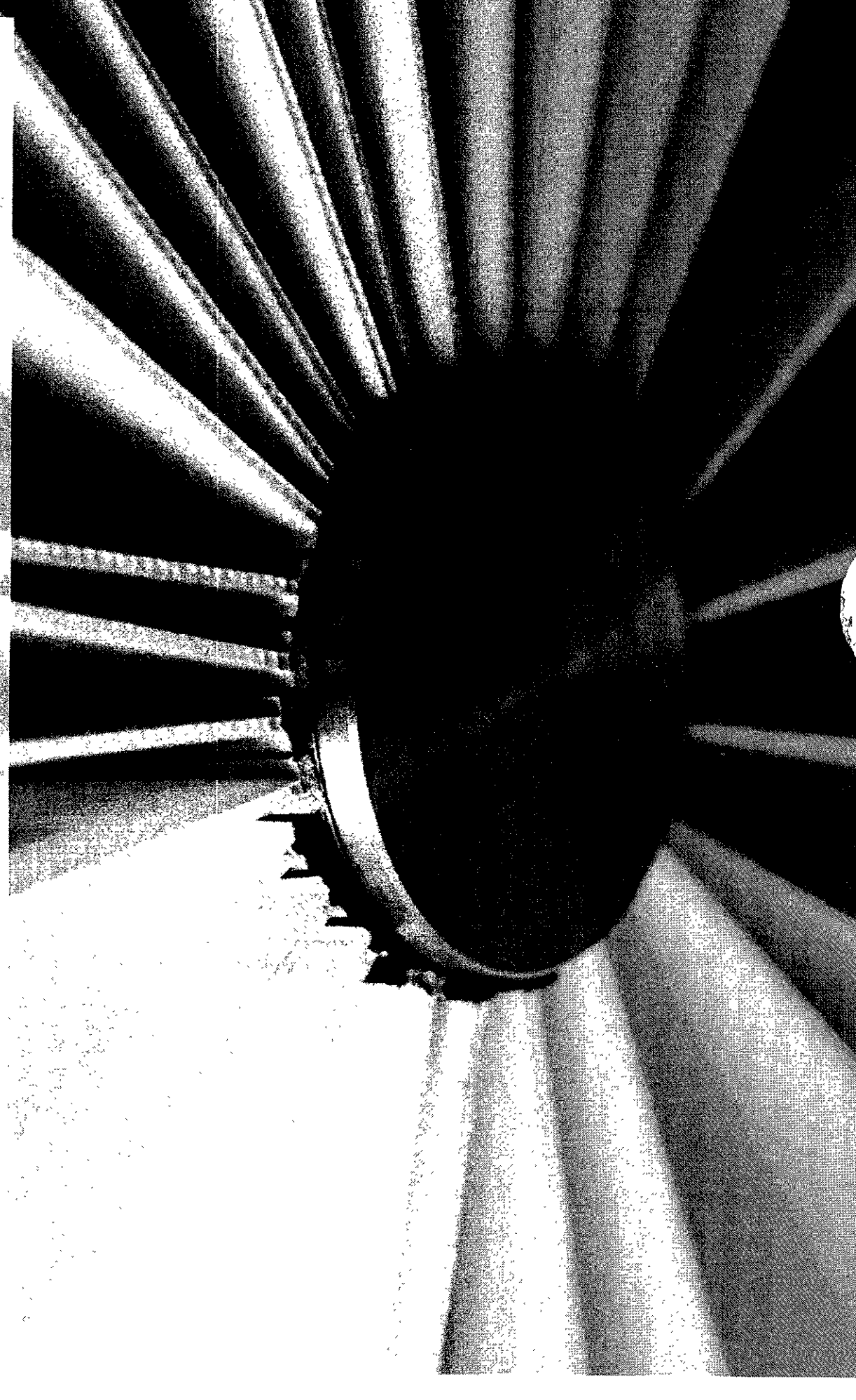
El Libro.

La parte teórica se encuentra sustentada por las investigaciones y análisis que giran en torno al libro en general en el capítulo uno; al tema de mi libro que trato en el capítulo dos, basandome en escritos de filósofos, comunicadores y psicólogos como lo son Carl Gustav Jung, Adrián Frutinger, Carol Pearson, G Durand y Eduardo Grecco entre otros, deseando indagar acerca de las manifestaciones gráficas universales y atemporales para luego voltear a ver las imágenes esgrafiadas en las banquetas. En el capítulo tres, la teoría y la práctica se unen al analizar mi *Libro del Eterno Retorno*.

Para llevar a cabo esta investigación consulté libros en la Biblioteca de México; además artículos de revistas y la bibliografía indicada al final de la tesis.

Como investigación de campo realicé tres entrevistas a artistas visuales: Al Maestro Eduardo Chavez en su domicilio, a Ingrid Reinholt en su taller y a Cecilia Vazquez en un café de la Condesa. Recorrí muchas calles de la Ciudad de México para hacer las impresiones (Revolución, Patriotismo, Calzada de Tlalpan entre otras). Acudí a la exposición *El Arte de Hacer Libros*, exposición-homenaje a Ulises Carrión (Biblioteca de México). Recurrí a RO-DE-CHA, mantenimiento industrial, en donde mandé a hacer el mecanismo giratorio de mi libro.

# Capítulo 1: El Libro.





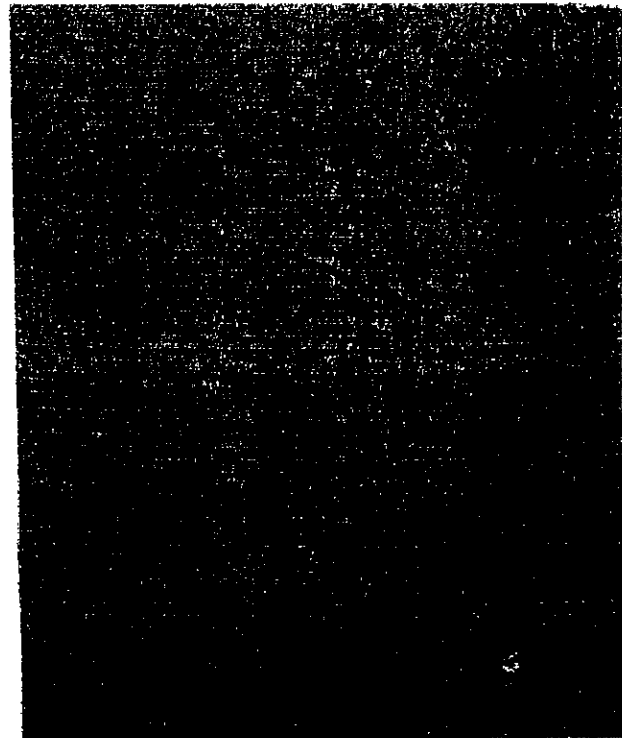
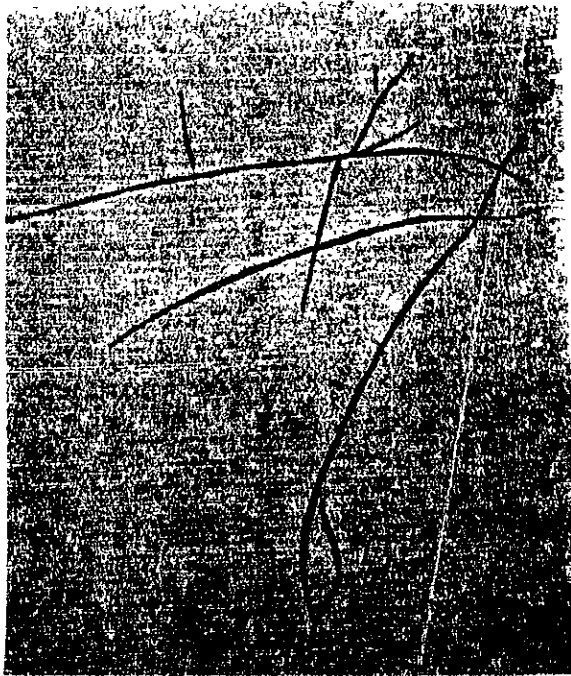
## 1.1 ¿QUE ES UN LIBRO?

*"Un libro es una secuencia de espacios.  
Cada uno de esos espacios es percibido  
en un momento diferente: un libro es también  
una secuencia de momentos." 1*

Es todo aquello cuya información se pueda acceder de una manera secuencial y temporal. Tomando en cuenta estas dos condiciones, secuencia y tiempo, un libro puede ser casi cualquier cosa y casi cualquier cosa puede ser llamada "libro".

Tristemente este básico conocimiento suele ser totalmente ignorado salvo que tengamos la suerte de leer a Ulises Carrión

Las mismas palmas de la mano son un libro ya que secuencial y temporalmente podemos leer sus líneas, sus montes, la consistencia, el color...y pasar de la izquierda a la derecha... podemos llamarlas libro ya que dichos elementos se pueden leer como signos que conforman estructuras.



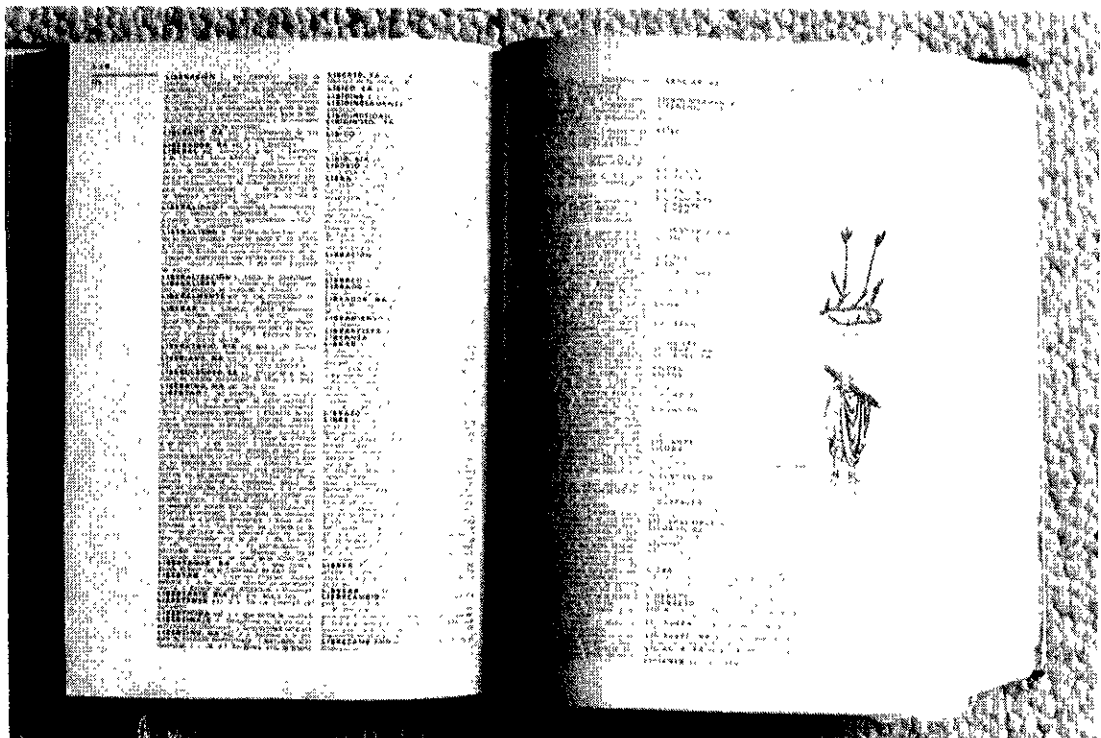
Lo mismo podríamos decir de un políptico en el que el todo se lee de sección en sección. Cada sección significa por sí misma y contribuye a la lectura del todo. Pero entonces... ¿ por qué normalmente se tiene la idea de que un libro es un conjunto de hojas empastadas que sirven de receptáculo a textos formados por palabras, en el mejor de los casos acompañados de dibujitos o gráficas?



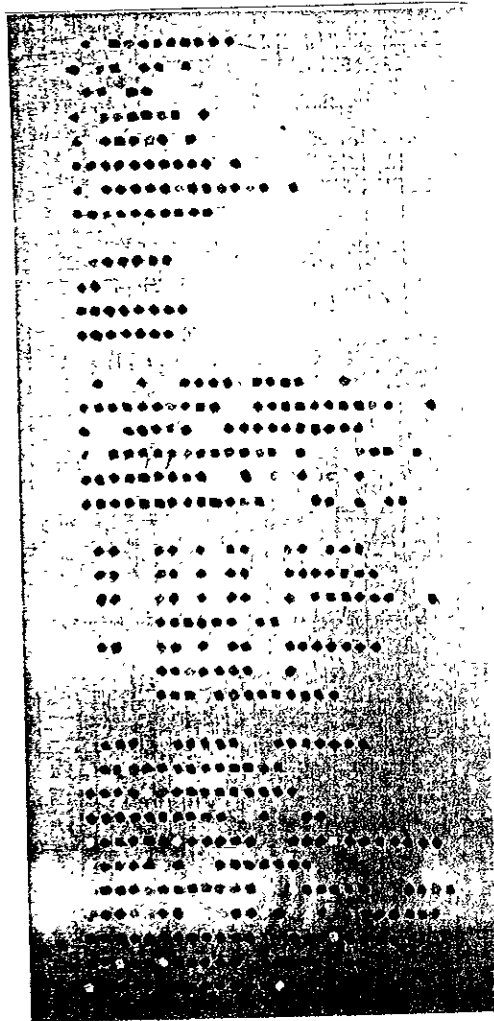
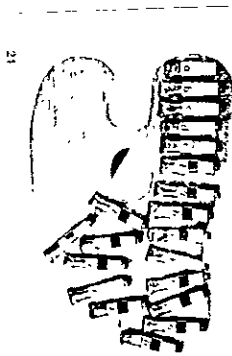
Tratando de resolver esta pregunta consulté en diccionarios y enciclopedias encontrando:

"LIBRO: Hojas de papel impresas o en blanco y reunidas en un volumen encuadernado. Publicar un libro. ( Sinón. Ejemplar, obra, tomo, volumen. V.tb. folleto)..." 2

"LIBRO: Reunión de muchas hojas de papel, tela, etc.. cosidas o encuadernadas juntas o en un volumen. Obra científica o literaria que forma un volumen. Parte en que suele dividirse la obra científica o literaria, y los códigos y leyes de gran extensión..." 3



¿Como es posible que tengamos una definición tan pobre de lo que es un libro? Es como si no pudiéramos escribir en otra superficie que no fuera papel, o como si comunicar sin palabras fuera imposible, negando así cualquier otra posibilidad de sistema de signos.

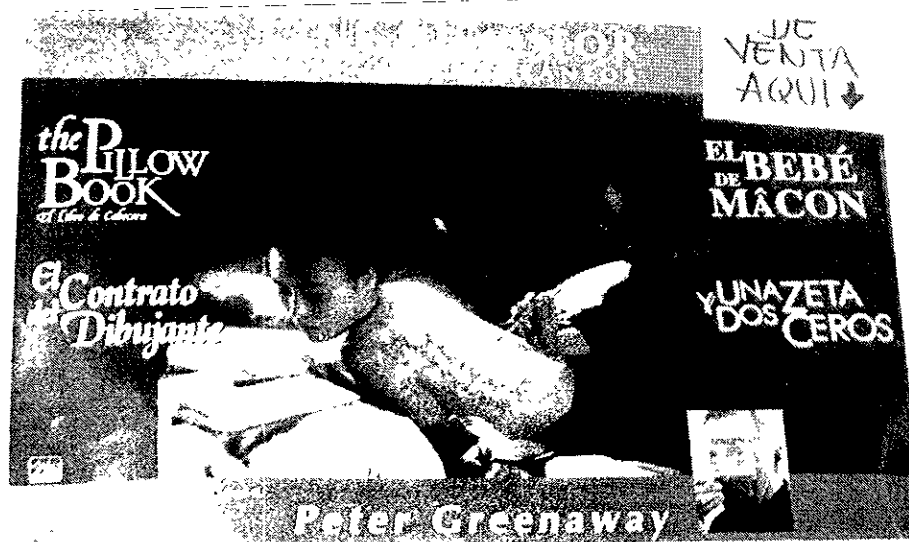


Como si no tuviéramos memoria: los códices mayas estaban escritos sobre piel de venado., el Corán fue escrito en homóplatos de carnero, los egipcios utilizaban papiro enrollado...

Es como si el libro en sí mismo no significara ya que al leer un libro, la mayoría de las veces, podríamos cambiarle la letra, el tamaño, el formato y el color sin que pasara nada...esto es porque vemos al libro como un soporte para el texto y es hasta hace muy poco que se empieza a utilizar como una estructura autónoma, y que se revalora esta como un significante.

### 1.1.1. ELEMENTOS FORMALES DEL LIBRO

Entonces, el libro no necesariamente está constituido por hojas de papel y un lomo de pasta dura, por lo tanto no podemos considerar dichos atributos como condición para identificar un libro. Digamos que si algún día nos topamos con un objeto así, podemos asegurar que se trata de uno, inclusive si las hojas están en blanco. Lo que aquí nos interesa especular, con la ayuda de algunos teóricos, es en qué se pudo basar Peter Greenaway para llamarle libro al cuerpo humano escrito con caligrafía.



### 1.1.2. LA FORMA:

"La forma es la "idea": cuando la idea se vale por sí misma, ya no necesita del ser que la formula." 4

La forma es en donde se estructura la energía creadora del autor materializando su idea. La forma es un pequeño universo, un todo concreto creado a partir de aquello de lo que necesita desprenderse el hacedor, deteniéndolo en un espacio y en un tiempo.

La

forma

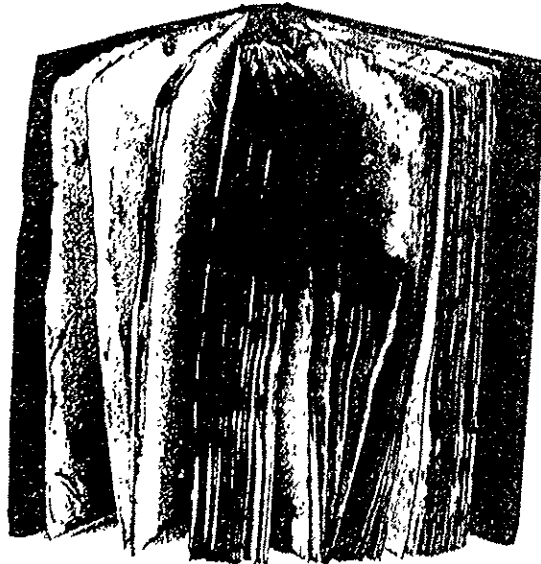
"como idea de..."

En el caso del libro, podríamos decir que este es una forma-cosa "...hecha de materia táctil, con una densidad, un color, un peso. Elementos concretos a través de los cuales un sentimiento vital, se hace visible." 5

Lograr abstraer de los libros su forma objetual de la forma narrativa del texto, dio paso al nacimiento de los "otros libros", estos., como



cosa-formada., han basado su razón de ser en la significación en sí mismos, a diferencia de los libros tradicionales que basan su razón de ser en el significado de sus narraciones impresas, descuidando así su forma, no exigiéndole a esta que justifique su presencia plástica y conceptual.



"Ahora la forma se basta en sí misma. Vale por lo que es como apariencia y como esencia." <sup>6</sup>



no lo es tanto ya que más que ser una vía directa de expresión es una intermediaria. Es por esto que aunque la palabra está encausada hacia un objetivo, es imposible saber con exactitud qué intención quiso darle el escritor. Tal vez cuando nos comuniquemos telepáticamente (si el uso del teléfono nos lo permite), logremos mantener una comunicación vía directa.

El lenguaje en el libro puede ser alfabético, puede estar escrito en prosa o en verso, puede ser táctil (a través de texturas o el alfabeto para ciegos), puede ser narrativo o abstracto, puede ser un lenguaje cromático, puede ser lineal o tridimensional, fonético o visual, el libro en sí mismo es un lenguaje cuya utilidad es nula, se investiga a sí mismo y cuando se encuentra construido con palabras, estas están allí para formar junto con otros signos una secuencia espacio-temporal, de esta manera el autor puede optar por no escribir en absoluto.

#### 1.1.4. EL ESPACIO:

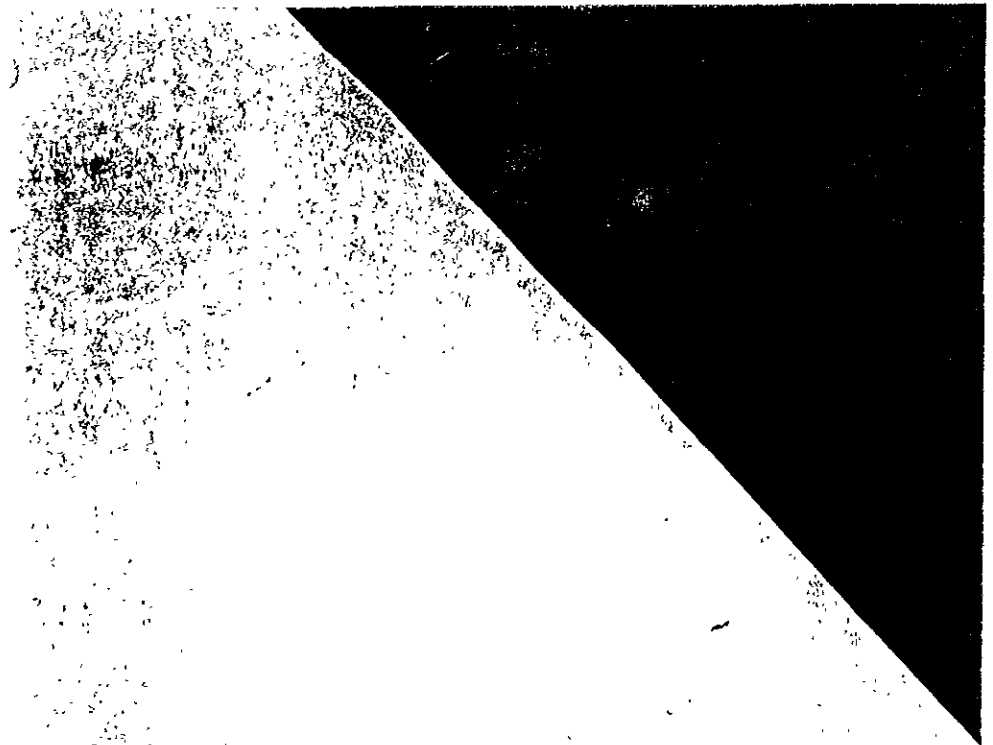
"El espacio es la música de la poesía no cantada" <sup>8</sup>

Ya hemos dicho que un libro es un volumen en el espacio. Habría que ver como definir un libro holográfico o un libro proyectado por diapositivas o un CD Rom. esto nos lleva a dividir el espacio en tres categorías:

- a) Espacio escenográfico.
- b) Espacio virtual.
- c) Espacio físico.

En todos los casos, "el espacio es un ente y por lo tanto tiene una existencia". <sup>9</sup> El asunto es que el espacio que ocupa un libro sea este convencional o alternativo es un hecho concreto y real que forma parte de la comunicación, ya que el espacio determina la comunicación.

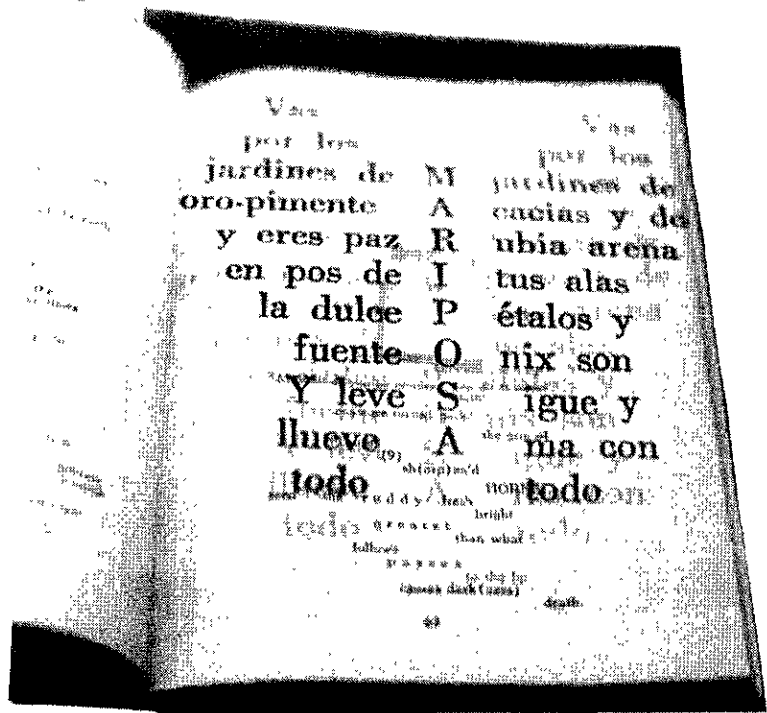
La misma hoja rectangular o cuadrada cuenta con principios espaciales básicos: arriba, abajo, derecha, izquierda, centro., y si nos ponemos mas ortodoxos podemos dividirla sacando su sección áurea.



Höhere Wesen befahlen: rechte obere Ecke schwarz malen!

Y si hablamos del formato convencional del libro, la sobre posición de hojas construyen otro espacio que, delimitado por las pastas nos da como resultado un espacio tridimensional .

El formato del libro convencional funciona como soporte para espacios virtuales. En "los otros libros", el hacedor de estos inventa espacios que comunican en sí mismos.



Si leemos la distribución espacial de un libro de una manera holística nos estaremos refiriendo a un elemento más que es:

### **1.1.5. LA ESTRUCTURA:**

Nada ni nadie existe aisladamente: todo forma parte de una estructura y justo cuando llegamos al átomo descubrimos que es divisible así como que forma parte de un organismo más complejo. Esto mismo se aplica a los libros, a los textos, a las oraciones, a las palabras...

Un libro es una secuencia de espacios y "leer un libro es percibir secuencialmente su estructura"<sup>10</sup> Lo que determina el orden y distribución de estas secuencias es precisamente la estructura y dicho esto en términos de "arte nuevo", los signos o elementos que conforman al libro, incluyendo los espacios en blanco o silencios deben participar en la estructura espacial y temporal de este. Para eso es necesario tener muy claro que todas las partes físicas del libro significan por sí mismas y no son un simple soporte. Cuando el libro solía verse únicamente como contenedor de textos, la estructura se aplicaba al texto (Principio-Climax-Fin) ó podía tener una estructura no lineal pero siempre aplicada al texto. En el arte nuevo, "las partes de una estructura ... se componen en función de un ajuste total, siguiendo un proceso que ellas mismas van creando..."<sup>11</sup>



Al estructurar podemos especificar jerarquías, marcar ritmos, hacer convivir elementos opuestos, todo ello para decir.



## **1.2. ¿QUÉ ES UN LIBRO DE ARTISTA?**

Un libro de artista es en si mismo una obra de arte visual.

Un libro de artista está hecho por un artista, puede estar atendido o no por editores.

En un libro de artista es imposible alterar alguno de sus componentes sin que pase nada ya que cambiaría su identidad.

La forma y el contenido están íntimamente ligados.

En un libro de artista, la vista no es el único sentido capaz de leer.

Son libros que no se adaptan (por convicción y no por ineptitud), a los dogmas del libro convencional., uno de ellos puede ser el requisito de saber escribir o leer para entablar una comunicación a través de un libro.

Los libros de artista están concebidos desde un principio para su reproducción.

No es lo mismo un libro de artista que un libro ilustrado, ya que en este último trabajan en colaboración un escritor que se encarga del texto y un grabador, pintor, dibujante, fotógrafo o quien sea que se encargue de la imagen., dando como resultado una edición de lujo.

En un libro de artista, el artista es el autor de cuanto imagen y texto conformen al libro, así como de cualquier decisión en cuanto a estructura, forma , color, tipografía si la hay, tipo o tipos de papel, etc.

Puede suceder que un artista desee basarse en un texto ajeno para crear un libro. Este será denominado *libro de artista* siempre y cuando las imágenes no pretendan ilustrar al texto y quede muy claro (sin necesidad de estipularlo textualmente) que el texto es el pretexto para llevar a cabo otro acto creativo autónomo.

Los catálogos y documentos no son libros de artista, salvo que estos sean por si mismos una obra, después de haber revalorado o interpretado la obra original.

### 1.2.1 ANTECEDENTES DE LOS LIBROS DE ARTISTA.

Podemos rastrear los primeros libros desde que el ser humano sintió la necesidad de dejar una huella, una marca o una pintura en las cavernas, los petroglifos, los pictogramas que más tarde se transformarían en complejíssimos sistemas alfabéticos...

¿acaso alguien se atrevería a decir que la cueva de Lascaux no es un libro?

Cuando los libros se hacían a mano, estos valían una fortuna y muy pocos tenían acceso a ellos, ya fuera por sus precios inaccesibles o por que las personas alfabetizadas eran contadas. Para este tipo de público analfabeta al que se le quería hacer llegar un mensaje evangelizador, moral o político existía todo un sistema de libros con imágenes narrativas soportadas en diversos objetos como los son: columnas, arcos, monumentos, vitrales, capiteles, frisos, templos...

Podemos recordar como durante el medievo los monjes en los monasterios reproducían los textos e iluminaban manuscritos como el *Codex de Kells*. Fue hasta que se inventó el tipo movable y la prensa de imprenta, a mediados del siglo XV que los libros se hicieron de un tamaño más práctico, baratos y en mayor cantidad; el número de alfabetizados empezó a crecer y el uso del libro formo parte de la cotidianidad y se convirtió en el medio narrativo por excelencia hasta que llegó el cinematógrafo.

Aparece el libro aquí tal como lo conocemos hoy: dos cubiertas aprisionando un conjunto de hojas de papel, fabricadas de pulpa de madera, sujetas por su lado izquierdo.

*"Se trata también aquí de una manera de hablar si calificamos un libro ateniéndonos a su portada o, tras concretamente, describiendo un libro guiándonos por su forma habitual y no según el contenido interior." 12*

### 1.2.2. LA HISTORIA DEL LIBRO DE ARTISTA.

En el siglo XVIII William Blake, al ser rechazado por las instituciones para publicar y exponer sus libros, en un acto alternativo auténtico, empezó a hacer libros haciéndose cargo de todo el proceso editorial buscando una integración entre el texto y la imagen, encuadernándolos e ilustrándolos dando como resultado libros únicos. Algunos ejemplos de estos libros son: *Songs of Experience*, *The Marriage of Heaven and Hell* (1790) y *Jerusalem*.

Al final del siglo XIX se empezó a percibir el libro como una entidad formal y analítica. Como ejemplo de dependencia Texto-forma-tipografía, encontramos el poema Un coup de dés de Mallarmé. Los futuristas en 1909 despliegan su manifiesto en Le Figaro, a partir de este hecho:

*"diversas nociones: 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."* 13



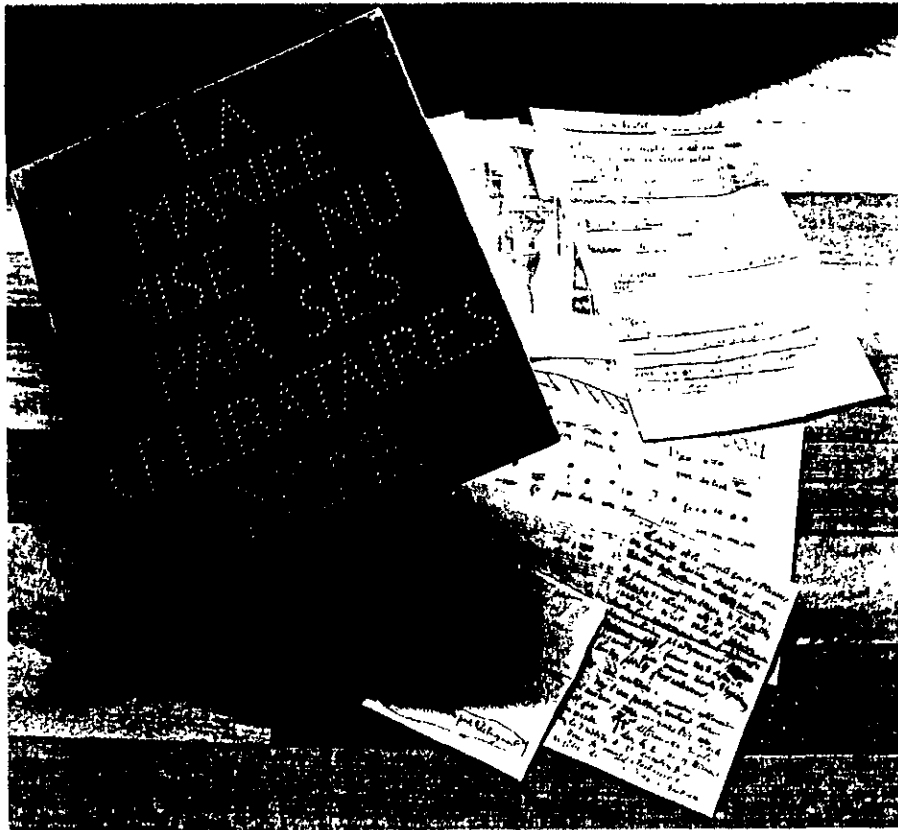
Marinetti destruye la sintaxis latina tratando de utilizar una ortografía y tipografía que fueran acordes al mundo moderno y científico, utilizando a la página por primera vez como obra de arte, llegando a través del periódico a un público de masas. Más tarde, por medio del servicio postal y de los ferrocarriles, los artistas eludían al sistema de galerías de París, estableciendo redes de comunicación alternativas.

En la década de los treinta, los surrealistas aprovecharon al igual que los futuristas la fotografía, la publicación, la grabación y la película para llegar al mayor público y así surgió *Minotauro*, publicada por André Bretón.



Otro libro autopublicado es el de *El Grand Verre*, elaborado por Marcel Duchamp en el año de 1934, este

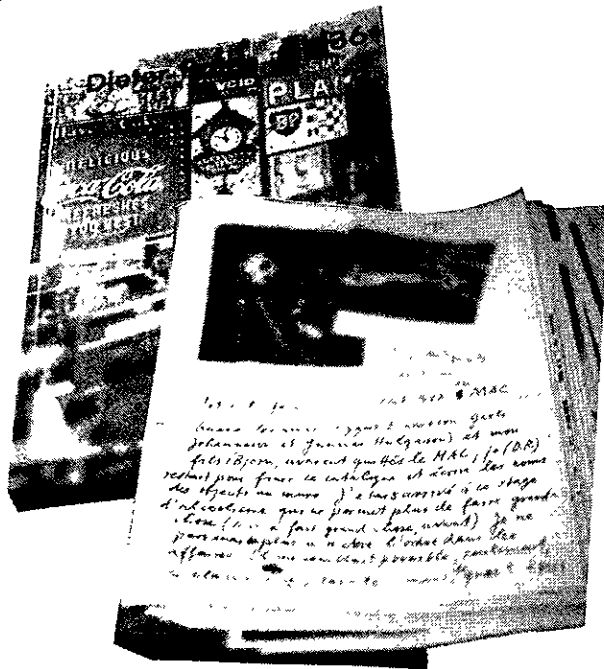
*"...proporcionaba una excelente concreción visual para las abstracciones y una escapatoria a todo riesgo de caer en lo anecdótico y lo literario, al abolir prácticamente los significados e incluso la necesidad de ellos."* 14





En el transcurso de la segunda guerra mundial se desarrolló la impresión offset, método que se apropiaron los artistas, atraídos por su rapidez y bajo costo.

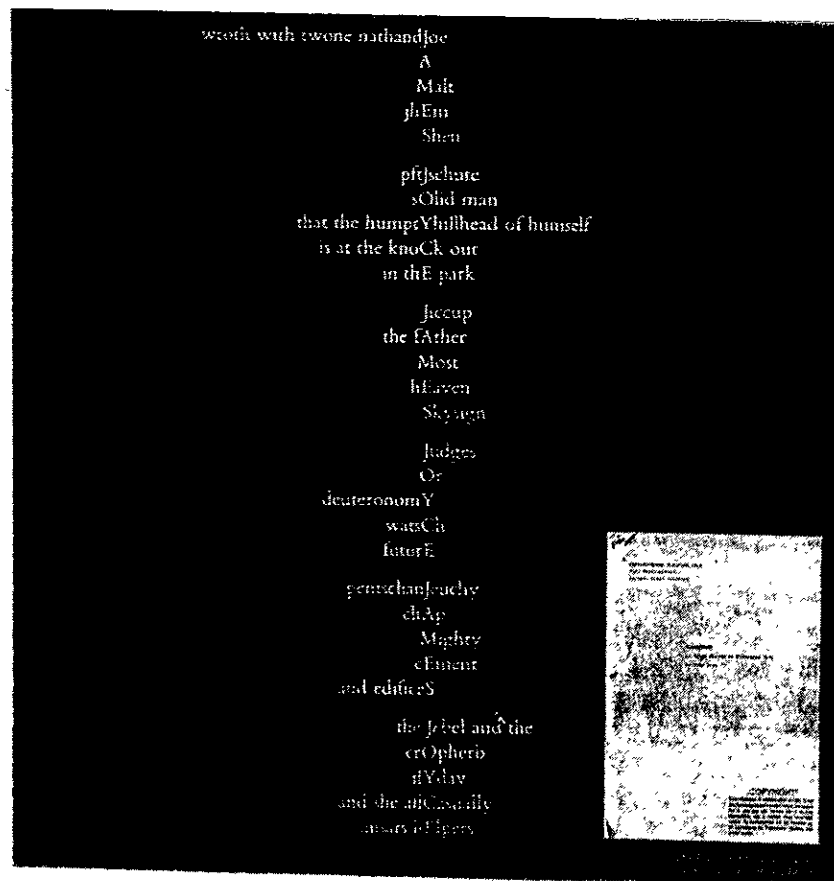
En la década de los cincuentas surgieron las publicaciones de artista con el suizo Dieter Rot a través de sus libros-objeto. Entre los que destacan se encuentran *Kinderbuch* que constaba de 28 páginas en formas geométricas que formaban dados y *Picture Book* en los cuales se aprecia la exploración de todos los aspectos del libro. Dieter Rot sigue reelaborando material a partir de sus primeros libros, parodiando su propia obra, parodiando sus propios libros, parodiando su firma y, en fin; parodiándose a sí mismo.



Entre 1961 y 1970, Dieter Rot ideó un libro salchicha al que llamó *Literaturwurst* poniendo a remojar con grenetina y especias una recopilación de revistas y libros alemanes, encuadernando esta literatura en tripas de embutidos. Su producción era múltiple y reflexionaba acerca del origen del libro.

A mediados de la década de los sesenta década, Ray Johnson creó una "Escuela de Arte por correspondencia de Nueva York". Dicho proyecto consistía en utilizar el servicio postal para mandar obras, mismas que le regresaban alteradas.

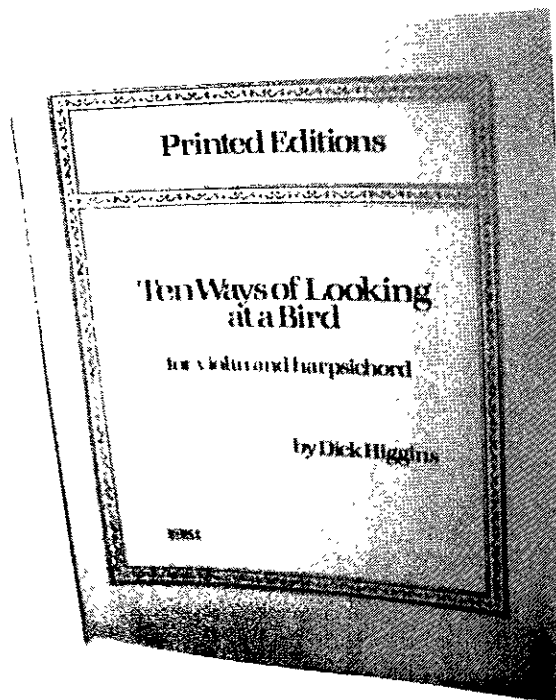
Simultáneamente, al otro lado del continente., los artistas Fluxus se encontraban utilizando impresiones baratas para producir postales, posters, libros y manifiestos. Estos recursos expresivos los satisfacían ya que estaban más centrados en el cambio que en la estabilidad.



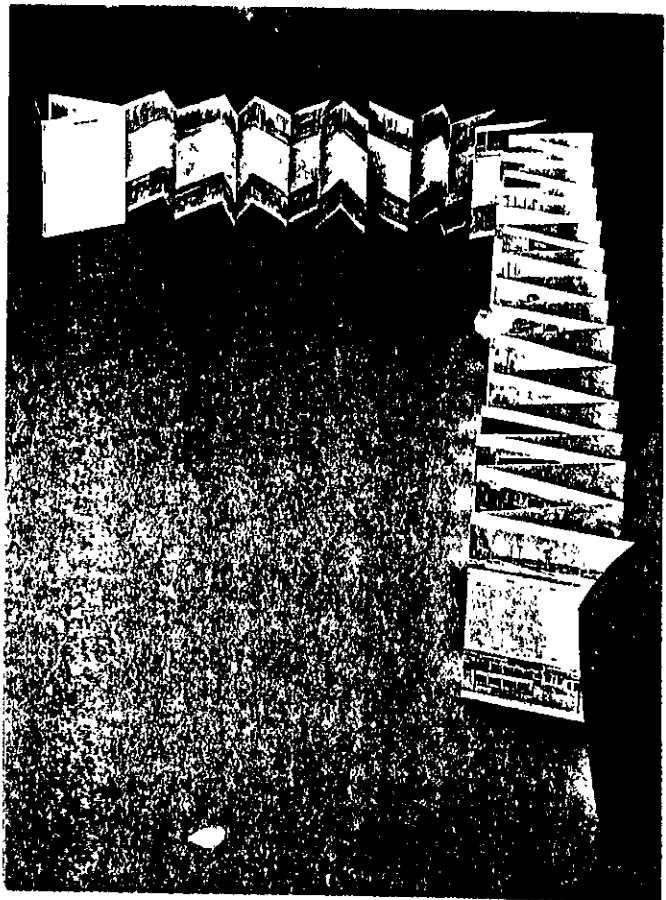
*Grapefruit* se publicó simultáneamente en Occidente y Japón en el año de 1964, siendo el libro más leído desde los manifiestos futuristas. Su autora, la artista fluxus Yoko Ono, inauguró en realidad el movimiento editorial de artistas de la década de los sesentas. El éxito de *Grapefruit* consiste en la suma de un libro conceptual muy visual, una editorial de renombre y la popularidad de la unión Ono-Lennon.



Dick Higgins, dos años después de haber realizado un libro escrito a mano por él mismo (por falta de fondos) e ilustrado por Bern Porter; decide fundar *Something Else Press* (1965) cuyo propósito era producir obras adecuadas para las librerías normales y de esta manera llegar a un público de masas. *Something Else Press* logró tener éxito lanzando obras de artistas contemporáneos y satisfaciendo el deseo de estos de manipular el formato de libro, clarificando la noción de libro de artista. Algunas obras publicadas por *Something Else Press*: La serie *Great Bear Pamphlets* que incluía obras de Allan Kaprow, John Cage, Claes Oldenburg, Phil Corner, Robert Filliou, Alison Knowles y otros. *La serpiente de papel* de Ray Johnson; *Días por venir*, de Oldenburg; *Arquitectura fantástica* de Wolf Vostell, entre otros.



Ed Ruscha sacó a la venta grandes tirajes de libros como *Twenty six Gasoline Stations* (1962) y *Some Los Angeles Apartments* (1965), libros objeto dirigidos al público en general que hasta la fecha se siguen reeditando. En 1967, Bruce Nauman realizó un performance en el que quemó un libro de Ruscha (*Small Fires*). Documentó la acción para formar otro libro al que denominó: *Burning Small Fires*.



En 1968 Hanne Darboven y la NE.Thing Company publicaron libros a autores como Weiner, Sol Lewitt y Morris entre otros. Estos libros estaban impresos en xerox.

Sol Lewitt publicó en 1969 el libro *Four Basic Kinds of Straight Lines* cuyo contenido consistía en hacer secuencias de familias, clases u objetos con un principio y fin bien estipulado.

A fines de la década de los sesenta la actividad editorial llegó a su clímax. Surge el libro de bolsillo *Statements* de Lawrence Weiner. Aquí el artista resumía el arte conceptual a un precio de 1,95 dolares. En el Weiner citó a los futuristas haciendo referencia al manifiesto de Marinetti. Otro artista interesado en hacer libros fue Andy Warhol quien retomó el formato y paleta utilizados para libros infantiles, aplicándolos a *Andy Warhol's index (Book)*, libro en el que jugó con el azar.

"El término libro de artista se le adjudica a Dianne Vanderlip, quien organizó la exposición *Artists Books* en el Moor College of Art, Philadelphia, en 1973. En 1972 la galería Nigel Greenwood en Londres organizó una exposición importante de libros de artista."<sup>15</sup>

"En 1977, dentro del marco de la sexta Documenta se presentó una exposición de libros de artistas logrando una verdadera resonancia internacional."<sup>16</sup>

En 1978 nació una revista llamada *SMS* publicada por Letter Edged on Black Press cuyo contenido consistía en obras efímeras contenidas en un estuche de cartón. Se trataba de una revista revolucionaria que fomentaba la noción de objetos de arte en los años sesenta.

Actualmente (1982), *Chicago Books* invita a los artistas a trabajar en las prensas offset a fin de producir libros. *Art Metropole* (Toronto) distribuyó libros de artistas y videos durante el pasado decenio. En Washington D.C., Chicago y los Angeles han surgido últimamente librerías especializadas en obras de artistas, tales como *Jaap Rietman* y *George Witterbonn*, en Nueva York.

En Amsterdam, *Other Books and So* posee una colección de todo el mundo. En Florencia la librería *Centro Di* tiene asimismo, títulos de artistas y en Londres, *Nigel Greenwood* se dedica a producir y distribuir. 17



### **1.3 EL LIBRO DE ARTISTA EN MÉXICO.**

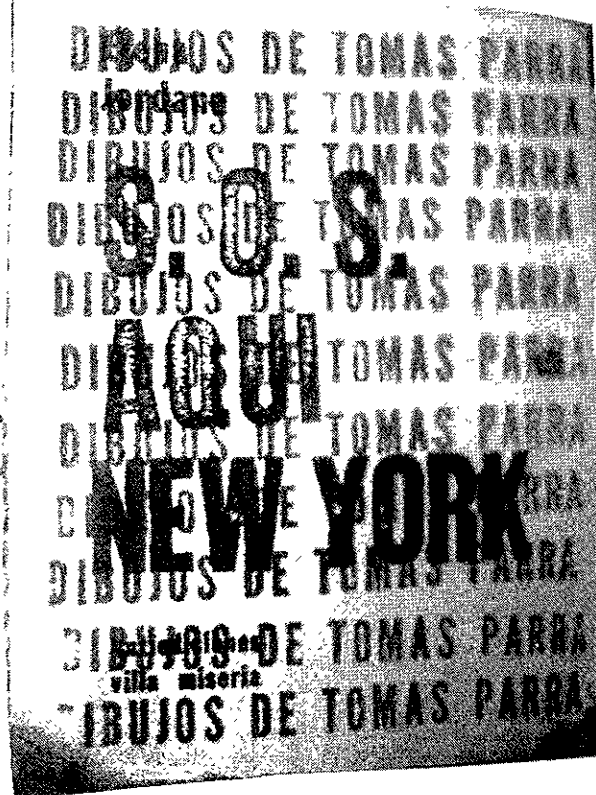
El origen del libro de artista en México está relacionado con la necesidad de buscar alternativas de comunicación y expansión de ideas de una manera rápida, barata y discreta en momentos de fuerte represión., alternativas que mas adelante los artistas se apropiarían...

### **1.3.1. LOS AUTORES DESENCADENANTES.**

La máquina de escribir mecánica y el mimeógrafo, desempeñaron un papel importante en el movimiento estudiantil de 1968 como instrumentos de impresión de protesta.

Proclamas, boletines, circulares, volantes y periódicos., todos cortados por la misma tijera: emergencia de acción, de espíritu clandestino, espontaneidad, afán de denuncia, afán de decir lo que la prensa oficial distorsionaba.

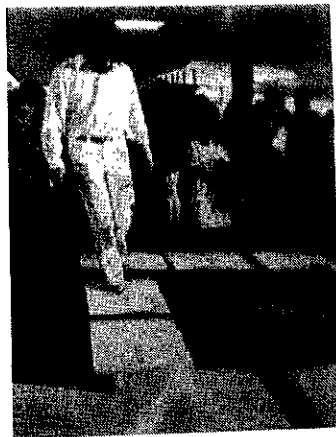
Elena Jordana trabajó con el poeta Nicanor Parra en Nueva York y como resultado nació El Mendrugo, publicación que Jordana trajo a México en el año de 1972. Los materiales que utiliza son: papel de estraza, cartón que pepena de cajas y mimeógrafos. Poetiza y editora, hace sus propios libros como *S.O.S. Aquí Nueva York*.



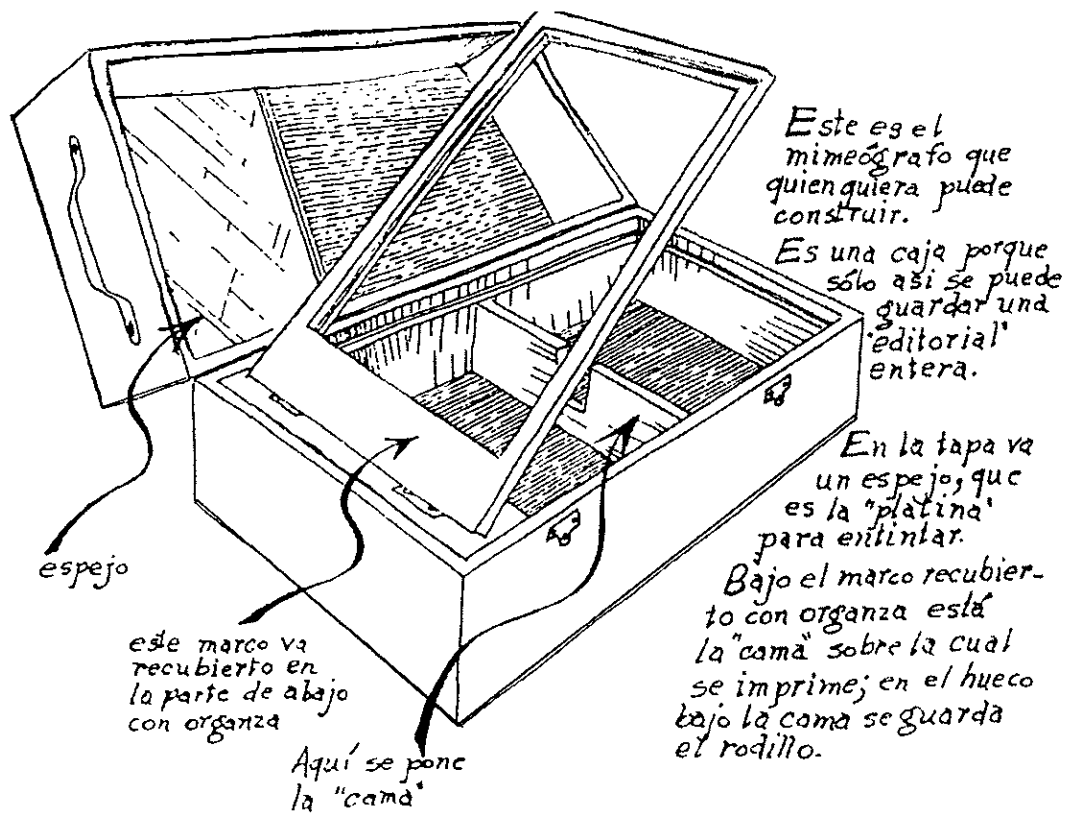
Marcos Kurtycs va más allá, convirtiéndose el mismo en libro.

Marcos Kurtycs: artista plástico, gráfico e impresor.

Hace libros como resultado de rituales estridentistas como *La rosa de los vientos*, en donde imprime con su cuerpo un libro humano; *Acción al mediodía* y *La muerte de un impresor*.



Felipe Eremberg fue de los primeros hacedores de libros de artista en México. Proveniente de Inglaterra en donde fundó la Beau Gest Press, Polígono, publicó el libro *Edición del Centenario de Thomas Alva Edison*, (impreso en un ferrocarril en marcha) fabricó su mimeógrafo portátil y se dedicó, ya en México a difundir esta técnica publicando a su vez el *Manual del Editor con Huarache*.



### 1.3.2. Revistas, Editoriales y Hacedores de Libros de Artista.

Los libros de artista en México editados entre 1976 y 1983 tienen por origen algo en común: nacieron como empresas personales o de amigos con el propósito de dar a conocer su trabajo.

Yani Pecannins y Gabriel Macotella fundan en el año de 1977 una editorial independiente a la que llamaron *Cocina Ediciones*. Desde entonces han publicado alrededor de 60 libros de artista, de edición limitada, impresos con mimeógrafo, fotocopia, tipografía etc.

De La Cocina se derivaron otras editoriales como *La Rasqueta*, formada por Enrique Huerta y Emilio Carrasco en Zacatecas.

En 1980, Yani empieza a hacer sus propios libros, publicando ediciones de tiraje limitado, así como ejemplares únicos.



En 1985, junto con Gabriel Macotela y Armando Sáenz, abre la librería *El Archivero*, dedicada a promover, exhibir y vender libros de artista, así como de organizar exposiciones en México y el extranjero. "En el año de 1986, surge la *Colección Archivo del Archivero*, colección que hasta la fecha se sigue convocando a editores y artistas de México y de otros países." 18

Con Walter Doehner y Macotela publicó periódicamente *Paso de Peatones* con un viejo mimiógrafo, antologías poéticas y cajas.

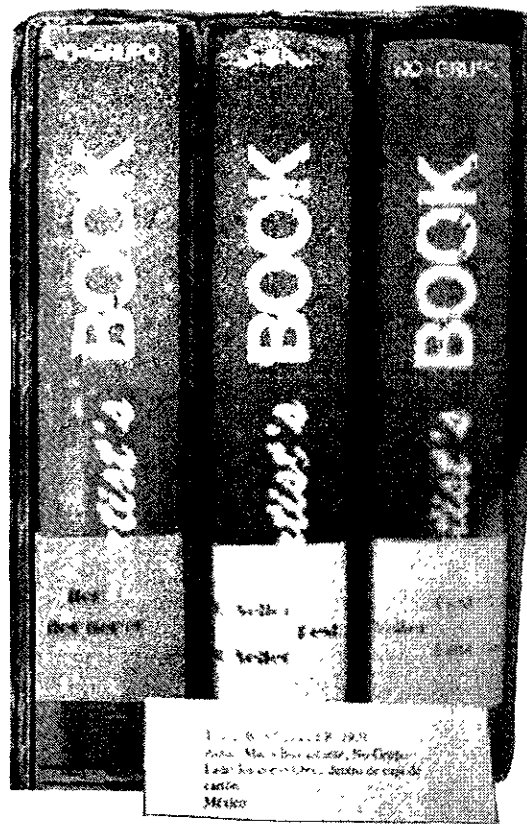


Proyecto AQUÍ: Fue coordinado por Manuel Marín. Este proyecto (1979 a 1982), integró al Arte Correo con happenings y performances con la producción de catálogos, videos y un sistema postal. "Participaron 110 artistas de 35 países en la producción de sellos y postales en cuya retroalimentación se formularon más de 20 exposiciones en diversos lugares del país y por lo menos 10 exposiciones internacionales simultáneas." 19





El No Grupo, constituido por Melquiades Herrera, Maris Bustamante, Alfredo Núñez y Rubén Valencia, en las propias palabras de Maris Bustamante: *"El No Grupo no presenta libros de autor, sino "domis" de presentación para ser multiplicados. Si los libros archivan información, aquí nuestros libros cifran palabras que se desprenden con sus páginas, páginas que se leen al armarse, imágenes que se ven al ser sacadas o frases para escribirse u oírse con fragmentos de montajes en los que puede participar el que los tome."* 20



Los escritores Raul Renan, Carlos Isla, Francisco Hernández, Guillermo Fernández y Miguel Florez Ramírez fundaron *La Máquina Eléctrica*. Esta fue importante ya que de ahí surgieron otras editoriales que dieron impulso a libros de artista como la colección *El pozo y el péndulo*.

También de Renán, *La Máquina de Escribir* (1977) que con Carlos Chímal como uno de sus fundadores utilizaban el correo como medio para mandar sus ediciones, publicando cerca de 50 títulos.

También encontramos a la editorial *Penélope*, fundada por Eduardo Hurtado, hizo su propia distribuidora llamada *Unicornio*; *Cuadernos de Estraza*; *Editorial Fantasma*; *Versus Opción*; *La Carpa*; *A Que Sí*; *Cólera*; *Hecho en México*; *Peñola*; *La Cometa*; *El Telar*; *Dédalo*; *Alfa*; *Oso Hormiguero*; *Sitios*; *Tierra Adentro*; *La Rana Sana*; *Dos Puntos*; *Incluso*; *Espiral*; *Correspondencia Infra*; *As de Corazones Rojos*; *El Ciervo Herido*; *Hogaza*; *La Pared*; *Anzuelo*; *La Hormiga Errante*; *La Capilla*; *Aquí / Ahora / Monterrey*; *Tinta, Zona Roja*; *La Hebra de Oro*; *El Centavo / Michoacán*; *Plano Oblicuo / Veracruz*; *Atrás de la Raya*; *El Zaguán*; *Tintero*; *Las Ventanas / Zamora Michoacán*; *Manatí*; *México Sociedad Anónima / Grupo Summa*; *Ediciones Patronato* *Casa de la Cultura del Istmo / Juchitán*; *Colibrí*; *Poesía Volante*; *Tutuguri y Controversia*; *La víbora de la Mar*; *Los Empeños*; *El Matamoscas*; *Libreta Sumaria*; *Panfleto y Pantomima*; *Pentágora*; *Martín Pescador*; *El Mendrugo*; *El Zaguán*; *Ediciones el Callejón*; *The Under Poem of the Under Poet / Magico City*; *Vaso Comunicante...*

(Breve selección de los archivos privados de Arturo Trejo Villafuerte y Raul Renan). 21

## **1.4. Los Otros Libros en la UNAM.**

### **1.4.1. PUBLICACIONES.**

La influencia de los otros libros también llegó al campus universitario a continuación citaré algunas publicaciones que surgieron de nuestra máxima casa de estudios:

*Material de lectura / UNAM; Laberinto*

*Quimera y Comunica / Facultad de Ciencias Políticas y Sociales.*

*Garabatos / Facultad de Filosofía y Letras.*

*Era / Preparatoria 9.*

*Pleonasmo / Facultad de Filosofía y Letras.*

*Mascarones / Centro de Enseñanza para Extranjeros.*

#### **1.4.2. Seminario-Taller de Producción del Libro Alternativo de la UNAM.**

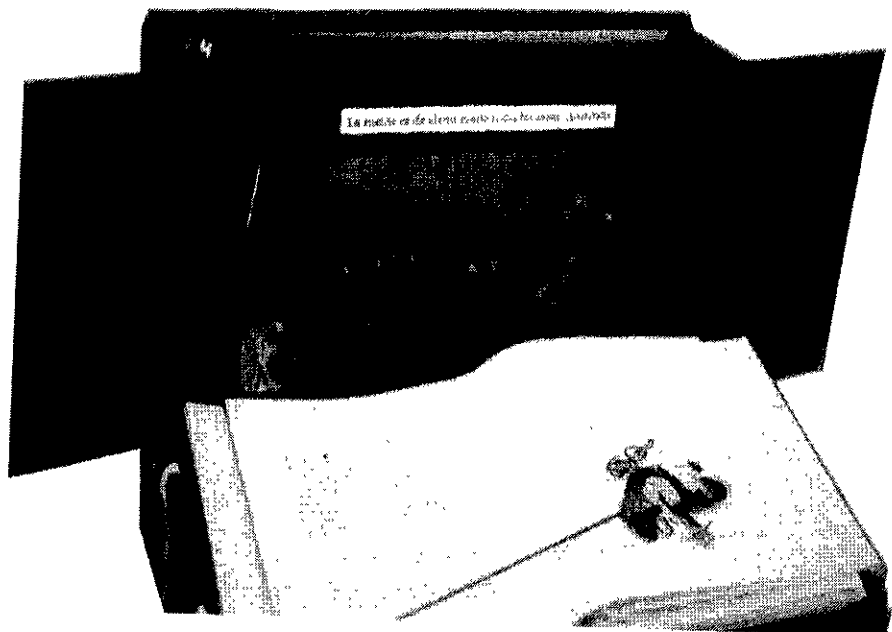
A partir de 1993 a la fecha, el Maestro Daniel Manzano Aguila junto con el Maestro Pedro Asencio imparten un Seminario-Taller de Producción del Libro Alternativo en los talleres de gráfica de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM.

El propósito de dicho taller consiste en obtener el título de Licenciatura a través de la elaboración de un libro alternativo, el cuál debe funcionar como obra autónoma y a la vez como objeto de análisis para la tesis.

*En palabras del maestro Daniel Manzano, "este también funciona como un seminario en donde la teoría y la práctica se vinculan con el fin de obtener un trabajo de investigación, cuyos resultados se reflejan en el objeto artístico y que bien puede ubicarse dentro del campo del grabado, escultura, pintura, instalación o cualquier otro, incluidas las nuevas tecnologías de los medios de comunicación o computación." 22*

Estos seminarios, además de ser una posibilidad para el egresado de titularse, es un espacio para promover y difundir al público la obra librística a través de la exposición colectiva de los libros alternativos tanto de los estudiantes como de algunos maestros que se expresan a través de éstos. Dicho seminario ha realizado IV exposiciones de entre las que destacan "Para ti soy libro abierto" y "Umbral del Objetuario".

El seminario, con el paso del tiempo se ha ido transformando hasta llegar a lo que es ahora. Un espacio dedicado exclusivamente al desarrollo del libro con finalidad artística; límite que antes no existía ya que a veces el interés focal dado a los libros era didáctico.



## 1.5. OTROS LIBROS.

El término "otros libros", utilizado por Raúl Renan, se refiere a la contraimagen de los libros convencionales. Representantes de la inconformidad, corresponden estos a un ciclo vital efímero. Pero, ¿qué no lo es?, mejor dicho, los otros libros si asumen lo efímero de su existencia.

En este capítulo trataremos de desglosar los distintos libros que pueden ubicarse en este género. Esto no es fácil ya que se trata de libros en movimiento cuya naturaleza en mayor o menor grado es lo no encasillable. No pretenden seguir patrones establecidos, cada libro tiene como objetivo inventar los límites que le sirvan para su mejor expresión.

Los otros libros amplían su capacidad de significación transportándola a todos y cada uno de sus componentes (responsabilidad adjudicada al texto en los libros convencionales). El autor dará un discurso a través de todas las partes que conforman al libro. El lector accederá a este discurso prestando atención al material con que fue hecho, su color, su textura, su estructura, su olor, su peso, su forma, su portada (si la tiene), sus textos (si los tiene), su tipografía (que puede no acompañar a un texto codificable),

en fin, cada elemento del libro significa, no por sí mismo sino por su relación con los demás.

### **1.5.1. EDICIONES EN ARTES VISUALES.**

Este tipo de publicación, trabaja a partir de un objeto externo al libro, objeto referente a las artes visuales como puede ser una escultura, pintura, etc. Esto quiere decir que el libro en sí, no es la obra., existe gracias a la obra que se muestra al público a través de éste.

Podemos encontrar en este rubro:

- a) Libros de arte: Cuyo contenido es la reproducción de obras de arte.
- b) Libros sobre arte: Que tratan de escritos sobre arte como crítica.

En cualquiera de los casos, el tema es excéntrico al libro mismo, fungiendo este como soporte. Por lo que aquí no nos interesa ahondar en el. Lo menciono porque es importante distinguirlo del libro de artista para evitar confusiones.



### **1.5.2. LIBRO ILUSTRADO.**

A diferencia de los libros de artista, los libros ilustrados son trabajados por un escritor y un grabador, dibujante, fotógrafo o quien sea que aporte imágenes. Normalmente se trata de libros lujosos y exquisitos, muy cuidados en todo sentido, dirigido a un público reducido debido a lo caro que resulta ser adquirirlos, no todo mundo aprecia este tipo de libro. Por esas razones su tiraje es reducido.

Este tipo de libro puede considerarse tradicional o puede acercarse a un trabajo más alternativo.

### 1.5.3. LIBROS-OBJETO ÚNICOS.

*"... En el principio, los libros eran cual armas mágicas, objetos rituales de arcilla, papiro o pergamino, que vinculaban el hombre a lo sobrenatural"* <sup>23</sup>.

Los libros- objeto retoman del pasado la posibilidad de utilizar estructuras que atiendan mas adecuadamente a la eficiencia de su lectura ya que aqui la forma es el resultado de una estructura.

Estos se dividen en dos corrientes:

- a) Escritor que provee el texto + artista visual que diseña el empaque a manera de escultura, aproximándolo al libro ilustrado.
- b) Más reciente, se inspira en el collage del Pop Art, Arte Póvera, *"El libro es considerado aquí como un objeto en forma de libro pero liberado de toda preocupación literaria."* <sup>24</sup>

El libro como objeto está mas emparentado con las artes plásticas que con la literatura ya que sus características formales y espaciales se relacionan con conceptos artísticos, para esto hay que recordar que el libro existió mucho antes que la imprenta .

El libro-objeto le da prioridad al objeto acentuando la experiencia táctil sobre el contenido informativo, dando como resultado un contenido "escultórico." Por el contrario, el libro de artista reclama un trabajo de comprensión e interpretación al efectuar la lectura. En ambos pueden existir estímulos multisensoriales pero normalmente en el caso del libro objeto la respuesta es más inmediata ya que no siempre tiene como objetivo el de ser decodificado.

Los libros-objeto son por lo general piezas únicas o bien, se pueden encontrar en pequeñas series manualmente controladas, a diferencia del libro de artista que puede utilizar los sistemas de reproducción convencionales.

#### **1.5.4. LIBROS ALTERNATIVOS DE ARTISTA.**

ALTERNATIVO consiste en la decisión que toman las personas para tomar caminos no habituales, inventándolos, porque los que existen no satisfacen sus necesidades.

*Como libro, " todo aquello que al ser editado tenga que analizar o revisar sus bases o conceptos, pertenecerá a lo que podemos llamar publicaciones alternativas." 25*

Las publicaciones alternativas suelen ser poco comerciales ya que rompen con esquemas, patrones o maneras de decir que el público ya tiene digerido. Paradójicamente ahí estriba su valor.

Recordemos que lo alternativo ha existido siempre y en todo lugar, tal vez con otros nombres, como punta de lanza para la evolución, punta de lanza que más tarde es absorbida por la institución.

No hay que confundir lo mal hecho, lo descuidado con una propuesta alternativa. Esta requerirá de una relectura y recodificación de la realidad para brindar otras opciones que tendrán que ser concretadas. Todo este trabajo implica mucho compromiso como para que el resultado pueda ser confundido con una "locura".

Los libros alternativos de artista caben las variantes que se les pueda dar a lo intelectual, lo estético y lo teórico, no necesariamente canalizándose por las vías formales.

*"Si uno quiere ver, siempre hay opciones y a eso se refiere el término de alternativo. Más que querer decir de todas y cada una de las posibilidades, recuerda, señala, testimonia que las hay y que hay que buscarlas..." 26.*

#### **1.5.5. LIBROS HÍBRIDOS.**

Estos libros se denominan así cuando reúnen dos o más características de los libros anteriormente citados.

## **1.6. OTROS LIBROS DE OTROS.**

### **INTRODUCCIÓN A LAS ENTREVISTAS.**

Cecilia Vázquez, Ingrid Reinhold, Eduardo Chavez; todos ellos tienen algo en común: haber dedicado un espacio importante dentro de su producción plástica al libro alternativo y el haber estado involucrados ya sea como alumnos, ya sea como expositores, en el Seminario-Taller del Libro Alternativo de la UNAM.

Me interesó entrevistarlos porque conocía de cerca la obra de cada uno, siendo yo testigo en el tiempo de los procesos derivados del libro. Especialmente en el caso de Cecilia y de Eduardo.

Por otro lado, considero que mi libro tiene varios puntos de afinidad con los tres; con Eduardo coincido en la necesidad de hacer un libro para ciegos. En mi caso para los ciegos-videntes que somos cuando se nos "va" la lectura de sutilezas cotidianas. Para Eduardo, la imagen se da como resultado del relieve fabricado por él mismo a través del gofrado. En mi caso, el relieve existente en las banquetas me permite capturar la imagen presentada.

En el libro objeto de lectura táctil alternativa de Eduardo Chavez, el papel blanco immaculado permite la escritura de nuevos textos hechos con la huella mugrosa de quien está a la vez que escribiendo leyendo el texto inicial planteado por Chavez. Como el mismo lo dice en su entrevista: *El libro al ser usado, siendo blanco, se va marcando. Esa característica hace que el libro, al ser manipulado adquiera un valor. No es un objeto de arte que no pueda ser usado, sino es un objeto de arte vivido.* Esta misma frase se aplica a mi libro ya que me interesa hacer en él una relación entre el "transitar" libros y el "leer" calles como secuencias espacio-temporales ambas. Así como mi libro es un registro espacial, temporal de huellas de banquetas, también es un registro de la lectura de la gente, cargándose así de otras huellas. Encontrando en él dos tipos de huellas: Las primeras, las esgrafiadas en las banquetas, de carácter anónimo. Las otras, como resultado de la acción de leer, de carácter personal (sabemos que cada persona posee huellas dactilares únicas e irrepetibles). Es aquí cuando siento mayor afinidad de proyecto con el de Ingrid Reinhold cuando dice: *En una página podíamos encontrar tres historias traslapadas conviviendo en el mismo espacio: un relato personal, la historia cotidiana del mundo como un testimonio social y un relato mitológico de la historia del universo.*

En mi caso, en una página de mi libro se podrán encontrar registros traslapados pertenecientes a:

- 1.- Personas específicas - huellas dactilares.
- 2.- La cotidianidad, registro del tránsito anónimo y de la actividad de desplazarse.
- 3.- Testimonios de la identidad humana expresada de manera universal y atemporal a través de dibujos.

Lo primero que me llamó la atención de los libros alternativos de Cecilia fue su manera de estructurar; hacer una breve reseña de esto sería imposible por la complejidad casi matemática con que lo hace, mejor descubrirlo con la lectura de su entrevista. Cecilia maneja la estructura como tema central, esto y lo rotable y manipulable de la obra, su carácter interactivo y su cualidad de intercambiar las partes del libro para formar textos personales son factores que yo manejo en el mío, de manera muy distinta y a la vez, en ciertos aspectos estamos hablando de lo mismo

El haber realizado estas entrevistas me nutrió, ayudándome a profundizar en mi propio trabajo, encontrando puntos de encuentro con los otros libros de otros, así como ampliando mi visión en los aspectos no convergentes.



### 1.6.1. ENTREVISTA CON EL MAESTRO

**EDUARDO CHAVEZ SILVA**

Como antecedente de los libros-arte-objeto que he realizado, se encuentra el haber participado en la elaboración de los siguientes tipos de libro:

Libros sobre contenidos didácticos:      acerca de arte o formas de enseñanza como auxiliar para el maestro.

Auxiliares didácticos:      objetos en sí mismos (recreativos, para tocar materiales y descubrir experiencias).

Una de las primeras experiencias fue hacer libros para niños pequeños en donde manejé texturas, formas y colores. Mi interés principal fue el de diseñar estos libros para que fueran manipulados. Este interés ha persistido como una constante en los libros posteriores. No me interesa únicamente la sorpresa de la gráfica, de la técnica o de los materiales sino que aporten una experiencia táctil; hacer libros que se transformen por el mismo uso y que con cada ojeada, vayan tomando vida.

Cuando se me presentó la oportunidad de hacer libros para niños que no sabían leer ni escribir, lo que hice fue usar una serie de códigos visuales y táctiles permitiéndoles descubrir elementos formales que al futuro les sirviera a los niños para estructurar conceptos como los son: lateralidad, arriba, abajo, suavidad, rigidez, profundidad, etc.

Paralelamente, como parte de mi producción personal, trabajé el grabado con una profundidad mayor para lograr gofrados; un poco después, al entrar en contacto con el grupo de ciegos, empecé a descubrir que era posible leer el grabado no solamente a través del manejo de luz y sombras, sino como un relieve para ser tocado.

Esto lo probé con ciegos y sucedió que ellos encontraron un satisfactor ante la falta de vista. Ellos entraron en contacto con mi trabajo por el tacto. Empecé a trabajar con ellos y la primera experiencia sólida que surgió fue un libro para niños que se llamó *Del Punto a la Forma* en donde lo importante no era darle elementos de braille al niño (se piensa que por que son ciegos hay que hacer todo con puntitos). Cuando ellos me dijeron: oye, es que todo nos lo hacen con puntitos y no es lo que queremos o no es lo que sentimos, por que eso sería como si al tocar el cuerpo humano lo sintiéramos con puntitos; empecé a buscar a través de la profundidad en el papel y la simplicidad en la línea continua (y no sugerida a través de

puntos), para lograr la imagen que ellos querían percibir.

Como se trataba de un código nuevo para ellos, algunas veces hubo dificultad en la lectura, lo que yo hacía en esos casos era, seguir con mi dedo la parte del cuerpo del lector, mientras el lo recorría en el papel. Ellos encontraron muy divertido el aprender ese nuevo código.

Después de esa experiencia hice un nuevo libro ya que me dijeron: ¿por qué no nos haces un libro en donde podamos recrearnos con el cuerpo?. Es así como realicé un libro en donde aparecen imágenes en relieve de hombres y mujeres con carga erótica, cubriendo cada cuerpo con una tela, haciendo referencia a las telas que cubren nuestro cuerpo y acentuando la característica de cada uno, por ejemplo, si se trataba de una mujer muy sensual, utilizaba una seda o si era una mujer etérea, un tul; al hombre lo relacioné con una tela de algodón como camiseta o si había una posición de rigidez en el utilizaba una tela más burda. Conceptualmente con esto estoy enviando un mensaje. A la hora de quitar la tela para ver un desnudo, estoy hablando de desnudar y de descubrir; estoy hablando del erotismo. Erotismo como experiencia privada por que es un libro para leerse solo. Lo puedo compartir pero no puedo narrar la lectura que yo efectué a otra persona por que esta requerirá de realizar su propia vivencia táctil. "El espacio no se conoce hasta que se recorre".

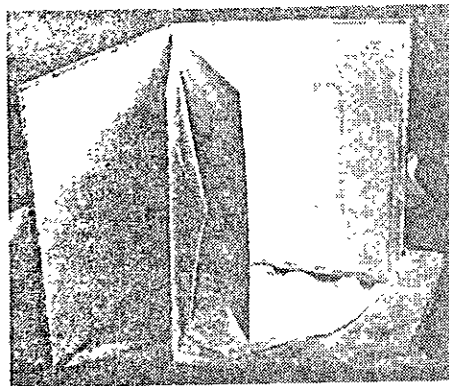
El libro al ser usado, siendo blanco, se va marcando. Esa característica hace que el libro, al ser manipulado adquiera un valor. No es un objeto de arte que no pueda ser usado, sino es un objeto de arte vivido; como dice Henry Moore: Hay que descubrir en el arte y no que de primera intención le diga a uno todo, sino que uno se involucre. En el momento que se va pasando la tela va uno desnudando el gofrado y a la vez , sintiendo la particular sensación que esta genera. Siguiendo con este mismo principio, encuaderné el libro utilizando como forro cabritilla blanca (una piel muy suave y delgada), rellenándola para causar una sensación mórbida. La misma cubierta conforme se vaya tocando, se va a ensuciar y va a ir adquiriendo el contacto corporal que tiene reflejado en el interno.

Aunque se podría hacer un tiraje de dos o tres, me interesa más que sea uno solo para que guarde la historia de todo aquello.

En este libro hay que pasar la página completa y no solo como le enseñaron a uno, por el extremo.

La lectura para los videntes, de manera visual, no es tan obvia por que hay que mover al libro para que la luz le dé el contraste. En el caso de los invidentes es mucho más obvia al sentir la textura, una vez que haya asimilado el nuevo sistema de códigos.

Podríamos estar hablando de un libro intermediario que funcionara para ámbas partes. Ambos lectores, videntes e invidentes, tendrán que realizar un esfuerzo de recorrido distinto al habitual para efectuar la lectura: El Vacío.



*Eduardo Chacón S.*

### **1.6.2. ENTREVISTA CON LA MAESTRA INGRID REINHOLD**

Me gustan los libros, leerlos y rodearme de ellos. Como objetos en sí me encantan: su peso, el olor, el papel, las ilustraciones las fotos... los disfruto incluso aunque no los lea.

Me atraen por que encuentro al mundo dentro de ellos; al igual que encontramos el macrocosmos en el microcosmos y viceversa, hay muchos mundos paralelos conviviendo simultáneamente en una biblioteca, es solo cuestión de abrir un libro para encontrarse en el mundo que este propone. Leer un libro para mí es asegurar un viaje convirtiéndome en parte del libro. A mí me gusta escribir ideas en el mismo libro que estoy leyendo, sintiendo que formo parte de el.

Me di cuenta que yo como artista visual podía hacer un libro, sin necesidad de ser escritora creando mis propios objetos; desde que tipo de pastas hasta los olores que emanarían de el; que podía yo construir también un micromundo ideando el contenido, la forma, el color... para mí fue un reto. Por otro lado me di cuenta que desde siempre había hecho libros, como mis cuadernos de apuntes.

Mi primer libro lo realicé para el primer y único concurso del libro propositivo organizado por el maestro Portillo en la ENAP. "Bailando con los Negros" se trataba de un homenaje a Pablo Neruda. Lo describiría como un libro en forma de códice en el que utilizamos (Rubén Rosas, Carmina Hernández y yo) al collage como técnica, intercalando imágenes creadas por los tres con la transcripción del poema homónimo de Neruda. Cabe destacar el carácter manual del cual dotamos al libro a través de la palabra manuscrita, misma que utilizamos para jugar con los ritmos propios del poema de Neruda. En este concurso obtuvimos el primer lugar, desafortunadamente para nosotros, el premio que consistía en la publicación del libro ganador nos fue otorgado a medias; algún problema hubo con las pastas y no fue terminado el trabajo, hechándose a perder la parte del proceso existente.

El segundo que elaboré tuvo lugar en el seminario del libro alternativo dirigido por el maestro Daniel Manzano en la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Era un seminario enfocado a la gráfica. Lo primero que yo pensé fue que tenía que hacer un libro reproducible; con el desarrollo del taller me di cuenta que un libro puede ser único. Para mí esto fue una liberación. No utilicé la gráfica convencional ya que no tenía que preocuparme por elegir un medio reproducible, esto me permitió buscar otra opción coherente a mi

tema utilizando materiales naturales como la cera, la tierra, piedras, cal, azúcar, semillas, chile, flores secas, tepalcates, lodo... sin preocuparme por lo efímero de mi obra. Otro elemento utilizado referente a la neográfica fue el uso de impresiones con sellos.

En cuanto al tema elegido, mi idea original fue hacer un libro sobre la creación. Para ello me documenté con lecturas de mitos babilónicos al respecto, así como con partes del Popol-Vuh. Estos textos me sirvieron para ampliar el panorama que tenía de la creación. Elegí referirme al Génesis de la Biblia porque abarcar toda la mitología que existe al respecto es imposible. Además siempre la Biblia me ha parecido que contiene narraciones capaces de provocar imágenes muy contundentes. De cualquier modo encontré gran paralelismo en estos tres libros.

El Génesis explica día con día de la misma manera que los periódicos, el relato de la creación del mundo. "Una visión plástica de los siete libros de la creación" es un libro conformado por siete tomos. Uno por cada día de la creación.

Utilicé en general cosas de la naturaleza para hablar de mi tema (los siete días de la creación) así como periódico que utilicé como soporte. Independientemente de que el periódico es un elemento primordial en mi vida cotidiana por ser un medio para relacionarme



con el mundo, me sitúa en este dándome elementos para saber que pensar de él; es nuestra historia, es un diario de la humanidad. En una página podíamos encontrar tres historias traslapadas conviviendo en el mismo espacio: un relato personal, la historia cotidiana del mundo como un testimonio social y un relato mitológico de la historia del universo.

Me gusta la naturaleza ya que la equiparo a nuestra naturaleza profunda, como una visión profunda del Ser. ¿Por que influye la noche, el día, el frío, el calor en nosotros? Me ayuda a entender quién soy. Por todo eso no quise utilizar pinturas y los químicos de los barnices. Preferí optar por los colores y las texturas que nos dan los materiales de la naturaleza haciendo referencia directa a esta.

Lo único que habla de los humanos es el periódico, mismo que no se alcanza a leer ya que la cera lo bloquea haciéndolo ilegible, sin embargo funciona como testimonio de la raza humana, como un diario colectivo social. En el último libro, el que habla del hombre, fue en el único en el que utilicé plástico. Conseguí algunos juguetes de plástico y cosas hechas por el hombre, por ejemplo una canasta de petate. También usé hoja de oro. Este me remite a lo divino, al sol... El oro es por excelencia algo divino y contrasta perfectamente con el periódico que es lo más terrenal, común, barato, práctico, efímero y humano que pueda haber.

Finalmente tomé la decisión de sellar los libros, volviéndolos ilegibles ya que en el proceso me di cuenta que esos libros eran para mí. La creación y la misma naturaleza encierran un misterio; no por que no lo alcancemos a ver significa que no exista o que por no ser visto sea menos importante. Estamos acostumbrados a ver las cosas como escaparates, hemos hecho nuestro cuerpo así y así mismo vemos la naturaleza y al arte. Queremos abrir y ver todo. El tener libros en casa que no hayas leído no les quita el valor que tienen.

La respuesta que vi en la gente por el hecho de haber cerrado los libros me sorprendió un poco; fue inclusive más fuerte que el que provocó el mismo tema de la naturaleza. Yo sentí que la gente se molestó. Tal vez me sintió egoísta al no permitirles ver lo que había yo hecho adentro. Para qué tanto trabajo! ¿Por qué no rellenarlo de periódico entonces?

Somos un iceberg todos. Yo creo que lo que dejamos ver es siempre una puntita de lo que somos. Todos tenemos una forma de actuar públicamente pero en realidad el motor profundo de los actos puede ser totalmente opuesto a lo que aparentamos. Eso me ha llamado mucho la atención. El motor profundo es en la mayoría de los casos desconocido y es una gran sorpresa si lo descubres. Lo veo como un misterio.

Las portadas las hice de manera muy cuidadosa tratando de reflejar de la manera más honesta lo que había adentro. La portada es como la punta del iceberg.

También me gustó darle chance a la imaginación del espectador. Tal vez cada quién lo va a tener que rehacer, cada quién va a tener que imaginarse lo que hay adentro, incluso habrá quien se imagine que no hay nada, que es una tomada de pelo. Esto es interesante ya que solo una persona que acostumbre a mostrar algo que no es puede pensar eso. Ahí se refleja cada quién existiendo un juego de proyección.

En "Una visión plástica de los siete días de la creación", yo estaba jugando a hacer mis libros, jugaba a la creación. Cuando hacía mis papeles, jugaba a recrear: el orden y el caos, la luz y la oscuridad, lo brillante y lo opaco, lo líquido y lo sólido, el día y la noche... Me puse a imaginar, ¿en qué estaría pensando Dios al momento de crear el mundo?, ¿por qué instauraría el orden del caos?, ¿qué es el caos?; si yo lo voy a hacer en mi papel tengo que ponerme en el lugar de Dios cuando lo estaba haciendo. Ese fue el juego: jugar a crear.

Hay un aspecto que me gusta mucho que es la cocina del libro. Relaciono a estos con la cocina no solo porque fueron realizados allí (no tenía todavía taller), se hicieron en la mesa de la cocina con espátulas, cazuelitas; sino que la misma elaboración de las imágenes las equiparo con el hecho de cocinar (le falta sal, hacer la pasta más homogénea, calentar la cera...).

Actualmente que estoy trabajando con fibra del maíz noto lo mismo: lavo mi maíz y hay que cocinarlo, hay que hervirlo, hay que secarlo, exprimirlo...

Yo me basé en los libros más antiguos de la humanidad. Libros hechos sobre hueso, los libros árabes, los diseños judíos, los africanos con tablitas cosidos con cuero... libros increíbles a los que realmente podríamos llamar alternativos. Para mí es importante recalcar que hay mucho desconocimiento de la historia del libro. Hay que retomar el concepto del libro como una pieza preciosa (antes eran piezas únicas que se tenían guardadas como tesoros). En eso me basé. Desgraciadamente la industrialización del libro y el hecho de querer democratizar la cultura empobreció mucho al objeto mismo; se tomó nada más como un vehículo de ideas y todo lo que era belleza, estética pasó a ser suprimido por caro que cuando no se suprime se convierte en un lujo.

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

Cuando cada ser humano tenía que elaborar su plato y estos eran diseñados a mano por las mujeres; cuando cada objeto de la cotidianidad tenía la marca de identidad de la persona que lo estaba usando, no existía una incisión entre cotidianidad-estética-identidad. Esa parte la hemos perdido desgraciadamente y como artista me interesa recuperarla. Yo creo que el libro de artista recupera eso regresando a la parte estética y a la parte única de lo que eres tú. Recuperar esa parte que tiene que ver con el gran vacío de esta civilización, en la cual todo es uniforme y sin identidad. Se ha perdido además el vínculo de los hombres con sus objetos. Ahora me encuentro trabajando en una exposición con papel hecho a mano de fibra de maíz. La veo como grandes páginas que intentan rescatar esta identidad.



### 1.6.3. ENTREVISTA CON CECILIA VAZQUEZ

Yo siempre he tenido una fuerte relación con el libro. Independientemente de lo que estos digan, siempre me ha atraído su aspecto objetual.

*Todo libro del arte nuevo es una búsqueda de la absoluta blancura, del mismo modo en que todo hablar es una búsqueda del silencio.*

Ulises Carrión.

La idea de mi libro "En Blanco", surgió del deseo de hacer un libro objeto conjugándolo con la pintura, ya que yo soy pintora. Mi inquietud era la de explorar una disciplina y otra borrando los límites que pudieran existir entre estas.

Descubrí a través de las lecturas propuestas en el seminario del libro de la UNAM qué, en un libro alternativo la estructura y los componentes de estos se rebasan no necesariamente debiendo existir un orden de página de principio a fin..., la página en blanco te puede sugerir cualquier cosa... en ese sentido el libro objeto a diferencia del libro convencional no requiere de esta linealidad.

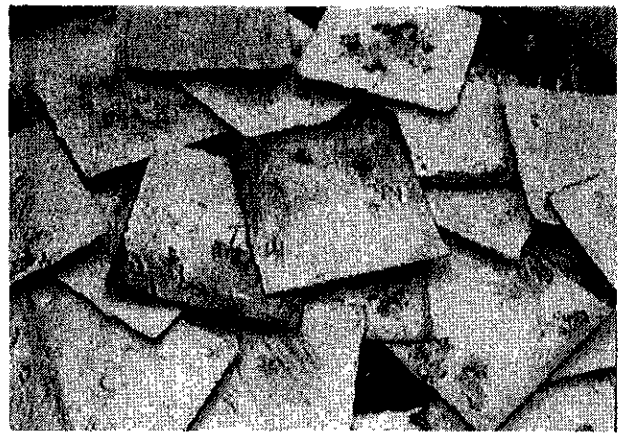
Me interesó el reto de depositar a la pintura en un libro objeto. Siempre hemos visto la pintura colgada verticalmente en una pared. Eso como espectador te distancia de la obra. Tratando de acercar al espectador a la pintura por medio de un libro fue como surgió este proyecto interactivo. Para ello debía presentar una variedad de posibilidades con las que el espectador pudiera realmente componer su propia pieza.

Para ello elaboré unas cajas con nueve divisiones a manera de nichos, cada nicho contenía cinco pinturas al óleo sobre papel hecho a mano: pinturas abstractas. Por cada caja el espectador podía jugar con 45 pinturas.

En este libro me interesaba la cuestión manual como respuesta a la industrialización de los libros de hoy en día. Por ello cada pintura estaba hecha individualmente y a mano. Cada una era distinta aunque tenían todas una relación entre sí. Desde luego estaban homogeneizadas por material, por paleta, el tipo de trazo...

Compositivamente encontrabas cinco grupos: Algunas estaban pintadas poniendo énfasis en la vertical, otras en la horizontal, las terceras en la periferia del papel, las cuartas al centro... La idea fue marcar ciertos límites compositivos para que a la hora de que llegara un espectador a efectuar la lectura del último que interactuó con la

pieza, este se encontrara con una composición congruente y no únicamente un despliegue azaroso de pintura que podía tener o no alguna conexión.



Al abrir la caja por su tapa que era de cristal, te encontrabas con nueve divisiones que contenían las 45 pinturas; en realidad de primera instancia veías una "página" con nueve "palabras"



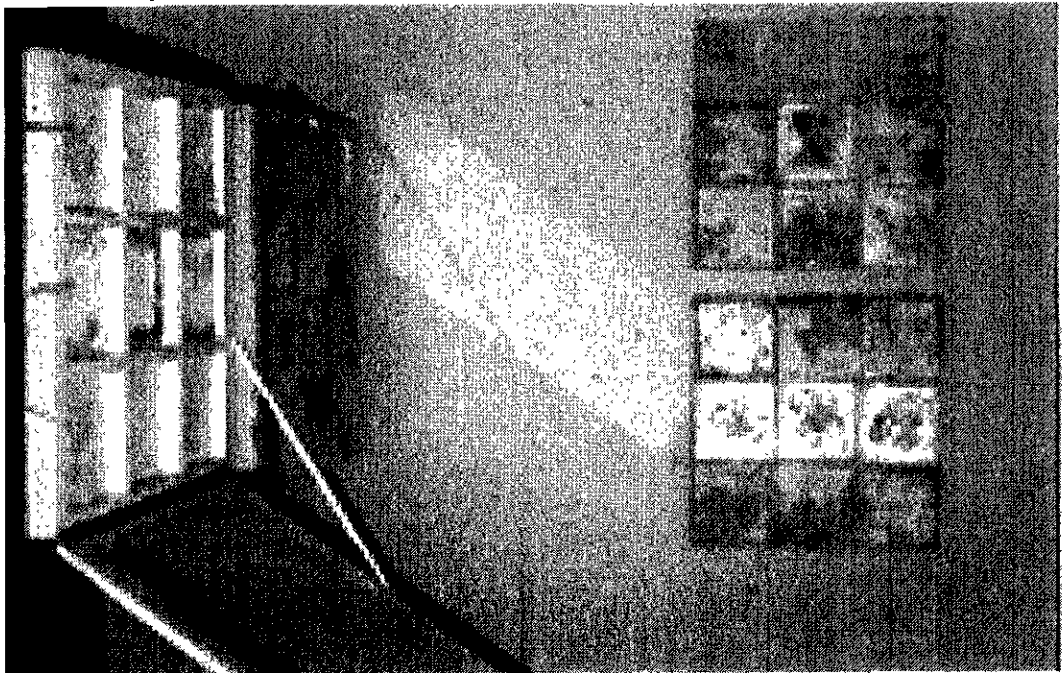
conformando una "frase escrita" por la última persona en interactuar con el libro; el resto de imágenes se encontraban ocultas bajo las nueve de la superficie. Tu tenías la opción de abrirla y dejarla en la mesa como un juego de mesa, o bien, colgarla en la pared. Si la colgabas en la pared obtenías un políptico enmarcado. Al bajarla, sacabas todas las "palabras" para armar tu composición.

Las palabras, a su vez podían funcionar como "páginas" si se les observaba con atención, páginas escritas con líneas, manchas, color, ritmos...

En un libro convencional las palabras, primacía del concepto total, se encuentran previamente ordenadas por el autor para cumplir con la intención de transmitir un mensaje único. "En Blanco" proporciona palabras sueltas para que cada lector arme su lectura personal.

La caja constaba de otro nivel localizado atrás del ya descrito; en este segundo nivel coloqué cinco páginas en blanco, listas a ser cargadas con lecturas diversas. Incluí pedacitos de velcro blanco para poder fijar las pinturas en ellas. Es ahí en donde vuelvo a retomar características del libro. El usuario aquí podía hacer cinco páginas distintas de pintura. Estas páginas eran desprendibles. Podías llevarlas a la pared como cuadro. Podías colgar uno solo o bien exponer en esta la totalidad de las pinturas.

Aquí viene un aspecto del libro que es la temporalidad. Podías desplegar todas las páginas más no leerlas al mismo tiempo. Al final podías desplegar una gran página en donde se podían ver las cuarenta y cinco pinturas, al final la pared se convertía en la página en blanco.



La estructura me parece de suma importancia dentro de la construcción de los libros objeto ya que, sucede con ellos igual que con la pintura abstracta que se revisa a sí misma.

En mi libro la página se convierte en soporte para volverse página, al final interviniendo el espacio mismo volviéndolo una página que contiene páginas que contienen páginas.

Resumiendo, "En Blanco" se trata de un libro alternativo, interactivo, lúdico; apto para cualquier tipo de público (con o sin conocimientos de pintura abstracta) y a la vez trata de pintura.

Consta de cuatro cargas semánticas:

- 1.-Se presenta como objeto.
- 2.-Es un libro.
- 3.-Permanece pintura.
- 4.-Es un juego.

En el segundo proyecto, repetí la estructura anterior, con la diferencia de que en cada caja solamente cabían nueve cuadros hechos en serigrafía. Eran veinte cajas expuestas al mismo tiempo.

Podríamos decir que aquí tenemos nueve "palabras" (una por cada cuadro); depende de como las acomodes, tienes infinidad de combinaciones posibles.

Este fue una variación del libro inicial similar al primero en el sentido de que podía uno rotarlo sin que la composición se cayera, los formatos para ello eran cuadrados. También eran sus páginas intercambiables, solo que aquí mi intención era hacer un juego en

donde la gente que no estuviera familiarizada con la pintura abstracta pudiera tener un acercamiento más inmediato y sencillo a esta a través de el diseñar su propio cuadro, obteniendo así una experiencia estética en donde no se viera la persona frustrada por obtener resultados desfavorables.

Al final lo que me importó no fue si mis piezas eran libro, cuadro o juego sino la experiencia estética en sí. Estamos en una época en que los límites entre una cosa y otra son muy borrosos y de pronto entramos en discusiones muy necias haciendo preguntas que ya ni siquiera son interesantes.

Al retomar la pintura ésta se transformó después de la experiencia de los libros. Retomé la paleta manejada en estos. Dicha paleta surgió de los silencios de la página en blanco comparables al silencio de la abstracción que estaba buscando.

Además, de partir de formatos rectangulares muy verticales, retomé al cuadrado y la manera giratoria de componer, en donde estos pudieran ser vistos desde cualquier ángulo sin que yo establezca un derecho y un revés.

Esta manipulación del cuadro que empecé a manejar en los libros, lo llevé al extremo después en mi obra a través del pintar con las manos para acentuar el contacto vivencial con la pintura.

Finalmente mi interés en fusionar al libro objeto y a la pintura abstracta fue el de evidenciar los paralelos existentes en ambas disciplinas, como ir apuntando similitudes en ambos procesos. La más importante para mí es que es la primera vez en que francamente se miran a sí mismos para revisar sus propias estructuras.

## CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO UNO.

Un libro puede ser cualquier cosa siempre que esté compuesto por dos o más espacios, de tal manera que no podamos leer el todo al mismo tiempo. Que para efectuar su lectura necesitemos una secuencia espacio- temporal.

En función a este capítulo, defino a mi pieza "**El Eterno Retorno**" como:

Libro  
objeto,  
alternativo,  
interactivo,

inginito en su posibilidad de **CAmbX**  
y eterno, ya que es cíclico.



## NOTAS PERTENECIENTES AL PRIMER CAPÍTULO

1. Ulises Carrión, El Arte Nuevo de Hacer Libros, Méx. El Archivero, 1988. Sin paginar.
2. Pequeño Larousse Ilustrado, México, Larousse 1970, p. 626.
3. Enciclopedia Salvat, Navarra, España, Salvat editores 1971, p.2038.
4. Osvaldo López Chuhurra, Estética de los Elementos Plásticos. Labor, p.18.
5. Ibid. p.19.
6. Ibid., p 38.
7. Ulises Carrión, apud.
8. Ibid. sin paginar.
9. Lopez Chuhurra,op.cit., p. 63
10. Ulises Carrión, op.cit.
11. Osvaldo López Chuhurra,op.cit., p. 135-136.
12. Alfredo Pérez de Armiñán, et.al., Libros de Artistas, Ministerio de cultura, Madrid, España, Dirección general de Bellas Artes, Archivo y bibliotecas, 1982, 48p. p.31.
13. Perez de Armiñán, op.cit., p. 7.
14. Gloria Moure. Marcel Duchamp. Barcelona, Polígrafa, 1998.128 p. p.20.
15. Robert Atkins. Art Speak.Cross River Press. N.Y. 1990. 176 p. p. 48.
16. Daniel Manzano. INTRODUCCIÓN. La Aparición del Libro de Artista. Sin paginar.
17. Apud. Martha Wilson, Libros de Artistas La Página como Espacio Artístico (desde 1909 hasta la presente). Ministerio de Cultura, Dirección Gral. de Bellas Artes.1982. Sin paginar.
18. Graciela Kartofel y Manuel Marín. Ediciones De y En Artes Visuales.Lo



formal y lo Alternativo. Col. Biblioteca del Editor. UNAM. p. 73  
Recopilación de Lilia Romo Medrano.

19. Ibid p. 71
20. Judith A. Hoffberg. Libros de Artistas Mexicanos en Artworks. Sin fecha, sin paginar.
21. Raúl Renán, Los Otros Libros. México, Biblioteca del Editor, UNAM 1988. p. 46. (resumen).
22. El Arte de Hacer Libros, Humanidades 155 Periódico Universitario. enero 14, 1998. p. 28.
23. Daniel Frendrick. El libro como arte, ensayo de catálogo de exposición. Frederick Gallery, Washington, D.C. 1977, sin paginar.
24. Texto sin datos atribuido al Maestro Daniel Manzano.
25. Graciela Cartofel y Manuel Marín. op.cit. p. 54.
26. Ibid. p. 51.

## FUENTE DE LAS ILUSTRACIONES PERTENECIENTES AL PRIMER CAPÍTULO.

- 1.- Sigmar Polke, San Francisco Museum of Modern Art.1990-92. 150 p.p. Ilustración # 20.
- 2.- Ibid. Ilustración # 21.
- 3.- Elisa Casarín. pendiente.
- 4.- Ratcliff Carter. Komar & Melamid, Abbeville Press Publishers New York.1989. p. 145.
- 5.- Ibid. p.42.
- 6.- Biblioteca de México. Exposición El Arte de los Libros de Artista. Foto: Elisa Casarín.
- 7.- Raul Renan. Los Otros Libros. Distintas Opciones en el Trabajo Editorial, México, UNAM,1988, p. 86.
- 8.- Komar & Melamid. op.cit. p.109.
- 9.- Polke. op.cit. Ilustración 19.
- 10.- Biblioteca de México. Exposición El Arte de los Libros de Artista. Foto: Elisa Casarín.
- 11.- Andy Goldsworthy A Collaboration With Nature. Harry N. Abrams, Inc., Publishers. N.Y. 1990. sin paginar.
- 12.- Lyons, Joan. Artists' Books. A critical Anthology and Source Book, EUA, Visual Studies Workshop, 1985. p. 144.
- 13.- Biblioteca de México. Exposición El Arte de los Libros de Artista. Foto: Elisa Casarín.
- 14.- Moure Gloria. Marcel Duchamp. Ediciones Polígrafa. Barcelona 1988. 128 p.p. Ilustración 111.
- 15.- Biblioteca de México. Exposición El Arte de los Libros de Artista. Foto: Elisa Casarín.
- 16.- Multimedia Text. Art vs Design p. 12.

- 17.- Schaffner Nicholas. The Beatles Forever. Stackpole Books, N.Y. 1977. p.153.
- 18.- Biblioteca de México. Exposición El Arte de los Libros de Artista. Foto: Elisa Casarín.
- 19.- Atkins Robert. Art Speak, Cross River Press. N.Y. 1990. 176 p.p. p.49.
- 20.- Independent Publishing in México, de Felipe Ehrenberg, Magali Lara y Javier Cadena. Obtenido de Renán op.cit. p. 56.
- 21.- Biblioteca de México. Exposición El Arte de los Libros de Artista. Foto: Elisa Casarín.
- 22.- México: Publicando con mimeógrafo. Manual del editor con huaraches, texto e ilustraciones de Felipe Ehrenberg.
- 23.- Biblioteca de México. Exposición El Arte de los Libros de Artista. Foto: Elisa Casarín.
- 24.- Graciela Kartofel y Manuel Marín. Ediciones De y En Artes Visuales. Lo Formal y lo Alternativo. Col. Biblioteca del Editor UNAM. México. p.69
- 25.- Ibid. p. 70.
- 26.- Biblioteca de México. Exposición El Arte de los Libros de Artista. Foto: Elisa Casarín.
- 27.- Biblioteca de México. Exposición El Arte de los Libros de Artista. Foto: Elisa Casarín.
- 28.- Eduardo Chavez.
- 29.- Foto Elisa Casarín.
- 30.- Cecilia Vázquez.
- 31.- Cecilia Vázquez.

# Capítulo 2 : Lo Universal y Atemporal.



## INTRODUCCIÓN

Este capítulo tiene como objetivo el de realizar una investigación apoyada en aspectos filosóficos y de la psicología Jungiana para tratar de entender los siguientes puntos:

- a) ¿Como es posible que varios pueblos o personas que no tienen ningún contacto entre sí, generen imágenes similares con significados afines?
- b) ¿De dónde surgen este tipo de imágenes?.
- c) ¿Para qué sucede esto?.
- d) ¿Cuál es la función de dichas imágenes?.

Simultáneamente, elaboré un libro alternativo: "*El Libro del Eterno Retorno*" en donde realicé una investigación de campo al respecto. Dicho libro funciona como un documento que registra la constante acción de gente anónima que al esgrafiar las banquetas de la calle (cuando el cemento aún está fresco), traza dibujos. Muchos de ellos, resultan ser imágenes con lectura y contenido universal y

atemporal. Este tipo de imágenes son las que seleccioné para realizar mi libro.

En éste capítulo tocaremos algunos elementos contenidos en el capítulo trés, mostrándo algunas de las imágenes que conforman al "*Libro del Eterno Retorno*", ya que, sin pretender hacer un estudio completo de cada una, quiero ilustrar el sentido de sincronía existente en algunas imágenes con otras similares de otros tiempos y lugares. Por ejemplo, reuniendo la obra de un artista contemporáneo con una imagen esgrafiada en la banqueta y con un petroglifo, denotando el sentido afín que estas imágenes comparten.

## 2.1. Imagen Universal y Atemporal.

En la actualidad, obedeciendo a necesidades internas, solemos trazar dibujos de manera espontanea en los lugares menos convencionales, a veces de manera muda, a veces para acompañar algún sonido que no alcanza a tomar forma. Los soportes pueden ser arena de la playa, servilletas, una banqueta... cualquier superficie que esté a la mano cuando el impulso se presente. Esta necesidad de decir, de descubrir o de traducir en materia puede tratarse de la misma que motivó, al hombre paleolítico a dejar registros gráficos en piedras y cavernas. Impulso que tiene que ver con querer dejar una huella de nuestra existencia efímera, que puede referirse al anhelo de nombrar lo innombrable o al descubrimiento de una verdad oculta. Dicho impulso obedece a un instinto vital que nos ha acompañado desde el inicio de nuestra existencia hasta nuestros días: *La voluntad de vivir*". 1

Las necesidades vitales dan origen a medios vitales, existiendo una correspondencia instintiva creada entre un sentimiento intenso y su manifestación en imagen.

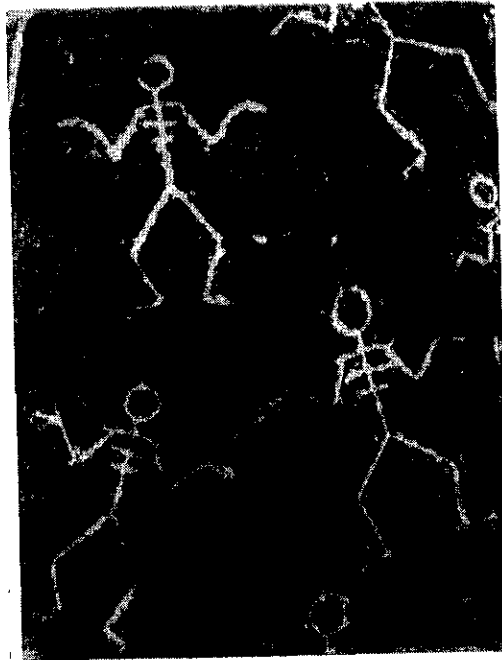




Estos registros gráficos que se han dado a través del tiempo y en distintos lugares (sin llevarse a cabo ninguna transminación cultural), nos permiten apreciar imágenes repetitivas, no solo en su solución formal, sino también en su connotación simbólica. Esto sucede sin que importen raza, época ó nación y se refiere a una identidad más profunda, una identidad de humanidad. 2



En realidad, el ser humano no es tan distinto ahora de lo que fué en sus orígenes; sus emociones no han cambiado, únicamente les ponemos nombres distintos: Los terrores que proceden de nuestra complicada civilización pueden ser mucho más amenazadores que los que el hombre primitivo atribuye a los demonios. Un ejemplo puede ser el fenómeno de la obsesión, antes llamada posesión de un espíritu maligno.



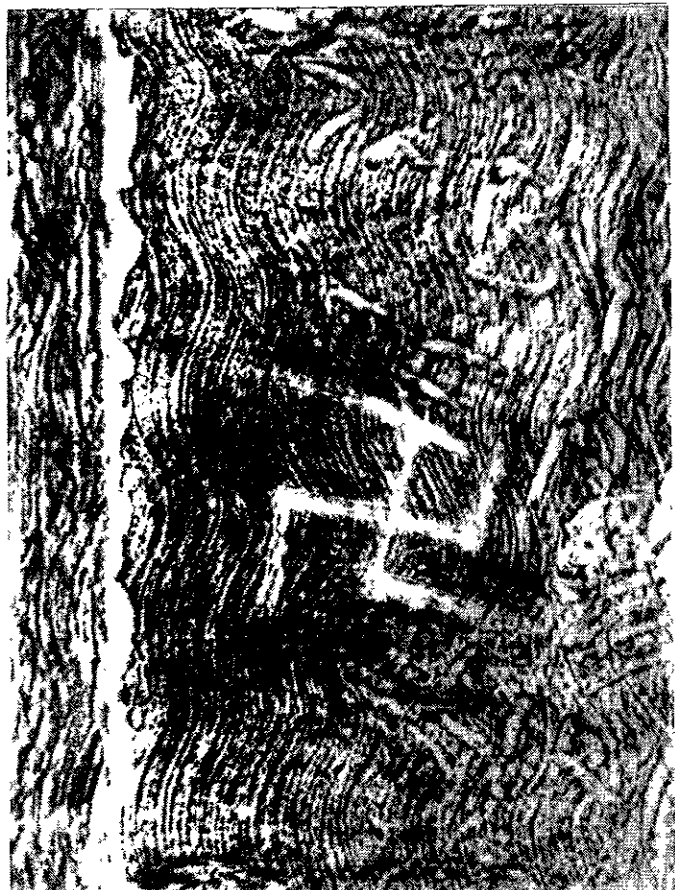
Con la "evolución" de la sociedad, el ser humano (pretendiendo "dominarse" a sí mismo), ha reprimido muchos de sus contenidos inconscientes desconectándolos así de la conciencia. Esto genera una fuerte inestabilidad mental. Las imágenes simbólicas trabajan como mediadoras mandando mensajes que van de las

profundidades de la psique a la parte racional de la mente. Es así como estas imágenes adquieren una función compensadora.

Por imágenes universales y atemporales me refiero a las imágenes que se repiten a lo largo del tiempo y del espacio, coincidiendo mucho en su forma y hallando gran similitud en su connotación simbólica. Estas provienen del interior de la psique, del inconsciente colectivo y obedecen a un auténtico impulso vital, por ende, no son producto de una moda pasajera, ni tienen nada que ver con un cliché o con una copia.

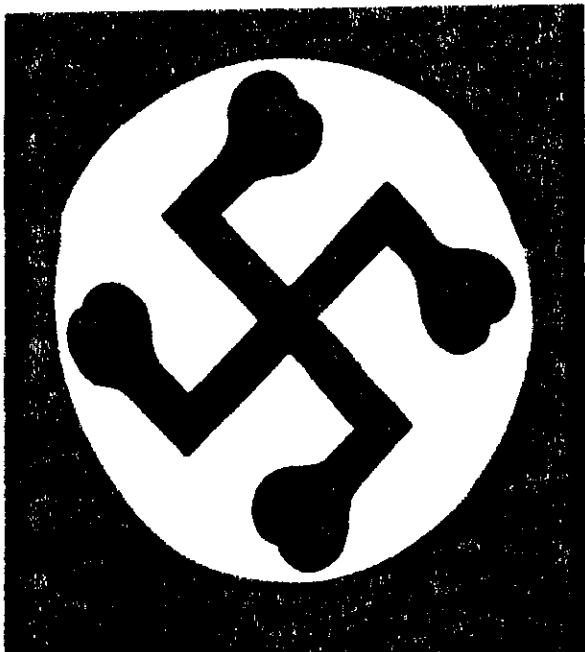
Como algunos ejemplos encontramos:

La mano, los animales totémicos como el toro, el círculo, el laberinto, la Gran Diosa Madre, la cruz, la esvástica, la espiral, la flecha, el triángulo equilátero, el círculo concéntrico, el mandala, el cuerpo humano, imágenes con contenidos arquetípicos o mitológicos de los que hablaré mas adelante.

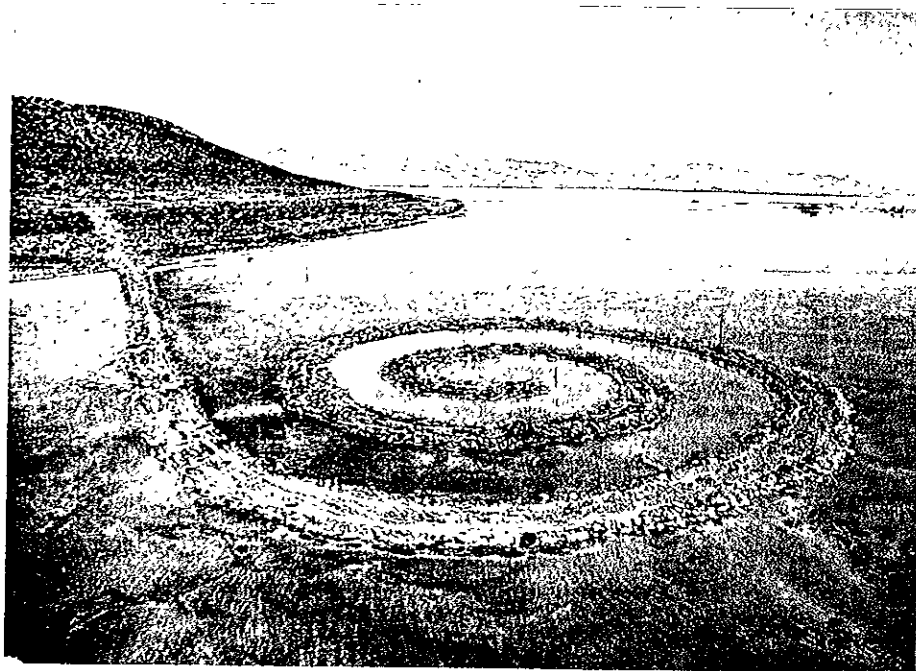


Por ejemplo, la esvástica es venerada por los jainistas, budistas y los seguidores de Visnú. Es una cruz que gira desde su centro. Los ángulos en el extremo de los brazos representan la luz que fluye al girar la cruz. Si gira en el sentido de las agujas del reloj, simboliza la energía masculina, y en sentido contrario, la femenina.

Muchos, influidos por acontecimientos demasiado recientes, confunden este emblema con la insignia nazi. Esta equivocación equivaldría a ver en el crucifijo el símbolo de la inquisición.



Los ejemplos dados con anterioridad son muy reducidos si tomamos en cuenta lo variado y cambiante de las manifestaciones integradas en este rubro ya que incluye ideas, dioses, monumentos, cuentos, mitos, religiones, objetos...



### 2.1.1. COLECTIVO E INDIVIDUAL.

En la producción de un artista es posible encontrar constantes iconográficas con las cuales podemos hacer un análisis "por superposición" a través del método Mauron encontrando así los temas redundantes. Dicho análisis está dirigido para encontrar el "mito personal" del autor.

*"La actividad creadora se podría asimilar, en este sentido, a una forma de autoanálisis del propio creador, autoanálisis que en opinión de Maurón, vendría a recuperar e integrar ciertos fragmentos disociados de su personalidad..."* 3

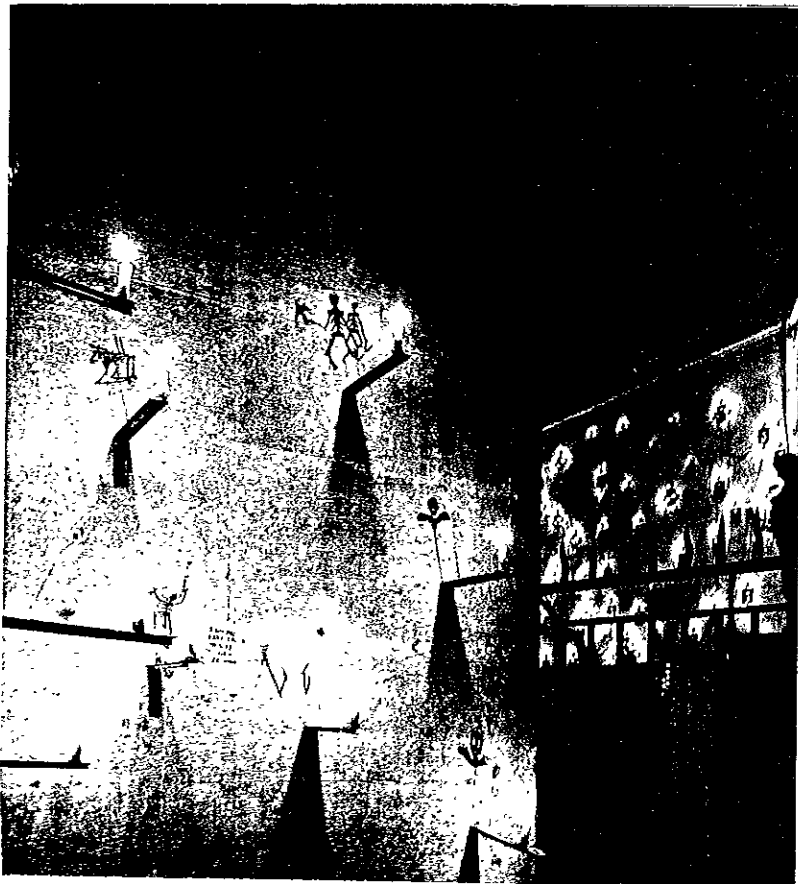
Pero G. Durand, va más allá afirmando que lo que consiguen las grandes obras es trascender la anécdota del yo y el inconsciente biográfico del autor, de ahí que no estamos enterándonos en ellas de una historia personal, carente de significado para los demás, sino del ser humano en su universalidad. Es así como

*"...una obra nacida en un contexto particular puede romper los límites temporales y culturales y ser comprendida por un lector separado cronológicamente por trescientos, ochocientos o dos mil años."* 4

Lo colectivo, como concepto, se refiere a todos los contenidos que no pertenecen a un solo individuo, sino a muchos individuos a la vez, o sea, a un pueblo, a una sociedad o a la humanidad. Lo individual se refiere a lo perteneciente a uno y no al grupo.

Pero, ¿cómo puede un individuo acceder a esta información colectiva, a esta información objetiva si parte de su propia subjetividad?

*"... y los psicólogos han llegado ahora a convenir en que existen varios niveles o profundidades de inconsciencia. Mientras más penetremos en esa profundidad, menos personal es el inconsciente, hasta que llegamos al nivel del inconsciente colectivo de Jung, donde los contenidos, si podemos descubrirlos o proyectarlos, parecen ser universales por su estructura y arquetípicos por su significación". 5*



### 2.1.2. INCONSCIENTE

En un principio, se hacían las cosas sin cuestionarlas y fué mucho tiempo después cuando a alguien se le ocurrió preguntar ¿porqué se hacían?, tal vez motivado por la conmoción producida por una experiencia emotiva análoga.

La conciencia es una parte del ser humano que ha tenido un lento proceso evolutivo de incontables eras para llegar al estado civilizado (que se fecha arbitrariamente con la invención de la escritura). Esta evolución está muy lejos de haber concluido pues aún hay grandes zonas de la mente humana sumidas en las tinieblas. Una definición de conciencia puede ser :

*"...función o actividad que mantiene la relación e interacción entre los contenidos psíquicos y el yo. En tanto cualidad muestra una posibilidad de las representaciones anímicas de hacerse perceptibles para el yo." 6*



Por otro lado, debido a las exigencias de la vida actual, en donde ser claro, exacto, conciso, preciso, oportuno y breve se han convertido en valores "superiores" al adorno, la imaginación, la recreación y lo fantástico. Hemos perdido una cualidad que nos pertenece desde nuestro origen. La mayoría de nosotros hemos transferido al inconsciente las asociaciones psíquicas y fantásticas que toda idea u objeto contienen revelándose estas a través de los sueños o en ciertos estados en los que el consciente se encuentre distraído

Otro enfoque que va directamente relacionado con el inconsciente es el siguiente. La mente humana tiene la capacidad de registrar todo lo que nos rodea aún si nuestro consciente determina no hacerle caso a todo, ya que resultaría muy confuso para la conciencia retener tal sobrecarga de estímulos. Digamos que el consciente se queda solo con lo que le es útil en el momento o con lo que la persona pueda enfrentar. De ahí que hayan eventos traumáticos olvidados. Los sucesos de los que no nos hemos dado cuenta conscientemente, o que hemos olvidado, permanecen latentes por así decirlo bajo el umbral de la conciencia, aunque parezca que se han perdido, continúan influyendo en nuestra mente consciente

### 2.1.3. INCONSCIENTE COLECTIVO.

El inconsciente colectivo, hace mención a todos los contenidos psíquicos que no son propios de un solo individuo, sino que pertenecen a muchas personas al mismo tiempo, es decir, pertenecientes a una sociedad, a un pueblo, a la humanidad y están presentes en todos, no importa si se trata de alguien culto, analfabeta, inteligente o estúpido.

Estos contenidos pueden ser sentimientos, representaciones, concepciones, formas de ver el mundo, y experiencia acumulada en términos de memoria de la especie.

*"El inconsciente colectivo es la parte de la psique que conserva y transmite la común herencia psicológica de la humanidad." 9*

Es una herencia de imágenes, de ideas, de palabras, que el individuo encuentra depositado en su cuna. *"Es la herencia de la especie humana con todas las potencialidades de especie zoológica singular."* 10



#### 2.1.4. ARQUETIPOS E IMÁGENES CON CONNOTACIÓN ARQUETÍPICA.

Es difícil, si no imposible encontrar una definición concreta, concisa y breve de lo que es un arquetipo. Posiblemente por que una descripción así se quedaría corta., sería como querer medir el alma con un flexómetro. Lo que si podemos ver es lo que puede ser arquetípico o también tratar de describirlo desde distintos ángulos, esperando que entre todos los fragmentos la imagen que se forme sea lo suficientemente representativa. 13

Como primera característica encontramos que cualquier situación, objeto, persona o idea pueden devenir en arquetipo, mientras sean la expresión de la experiencia de contacto con lo transpersonal, *"la plasmación de la captura instantánea de la revelación de lo ominoso"*. 14



Otra característica del arquetipo es su carácter universal. Aunque las imágenes que le den cuerpo al arquetipo (a través de símbolos) puedan variar, en su multiplicidad permiten ver una estructura permanente y universal del espíritu humano.

Lo arquetípico también pone a la persona en contacto con el mundo del inconsciente. "*Articula lo inconscientemente colectivo en formas simbólicas*".<sup>15</sup> Sigmund Freud utilizaba el término de *remanentes arcaicos*, término que a Jung no le parecía adecuado porque consideraba que esta denominación sugiere que son sobras o restos inservibles del pasado y para Jung, la utilidad de estos radica en vincular las formas con que expresamos conscientemente nuestros pensamientos. el mundo racional de la conciencia con el mundo del instinto, además de considerarlos una forma de expresión que conmueve al sentimiento y a la emoción; siendo los arquetipos fuente inagotable de pensamientos nuevos e ideas creativas, pensamientos e ideas que anteriormente jamás han sido conscientes.

Los arquetipos son registros históricos, como memoria del devenir de la especie humana., una memoria que no se aprende con la experiencia sino que se adquiere con el simple hecho de nacer. Esta memoria no es evocada conscientemente por la persona con un fin conmemorativo. Se tratan de impulsos que surgen del inconsciente como *"expresión permanente del deseo de la humanidad por alcanzar la complitud"*.<sup>16</sup>

El ser humano no puede postergar estas pulsiones, así como tampoco posponerlas o controlarlas. En realidad nos encontramos inmersos en ellas aún cuando no queramos admitir que dependemos de "poderes" que están fuera de nuestro dominio. Muchas veces los denominamos, si se adaptan a nuestros deseos, como inspiraciones, y si sentimos que van en contra nuestra, como mala suerte o que hay personas en nuestra contra.

*"Los arquetipos en cuanto a formas ideales a priori, son tanto encontrados como inventados: Son descubiertos en tanto cuanto no se conocía su existencia autónoma inconsciente, e inventados en tanto en cuanto su presencia se dedujo de estructuras conceptuales análogas."*<sup>17</sup>

Podemos encontrarlos mirando hacia adentro (nuestros sueños, fantasías y a menudo también en nuestras acciones), o mirando hacia afuera (en los mitos, las leyendas, el arte, la literatura, la religión y, como sucedía a menudo en las culturas paganas, en las constelaciones de estrellas, los pájaros y los animales de la tierra). según Carol Pearson, *"los arquetipos existen en forma de energía en el psiquismo inconsciente de todas las personas."* 18



Manifesta de distintas formas.

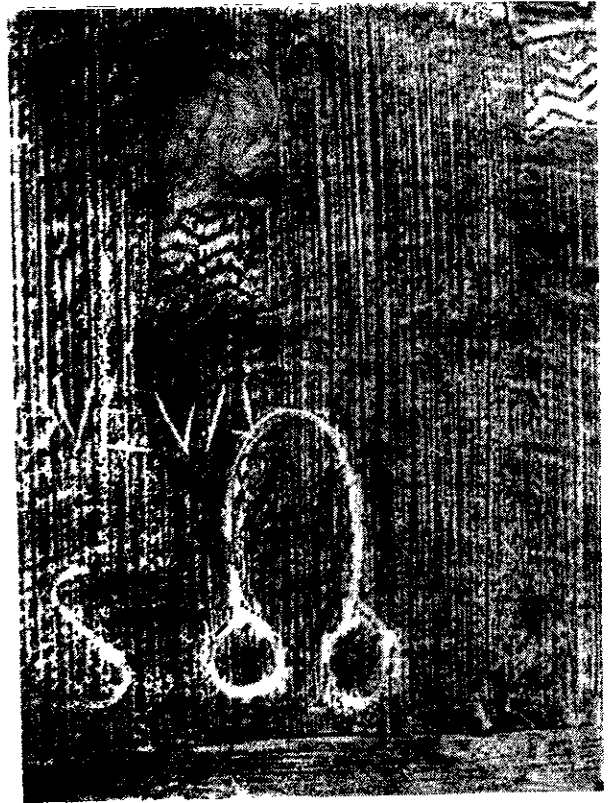


Los arquetipos son esquemas del inconsciente colectivo. Con esto quiero decir que se tratan de estructuras y no de contenidos.

En relación con la imagen, los arquetipos son estructuras que le dan forma a esta, mas los arquetipos no son imágenes; sin embargo, una imagen tiene connotación arquetípica cuando es simbólica.

Por ejemplo en el caso del pene: Esta puede ser una imagen simbólica por ende con connotación arquetípica, en el momento en el que su sentido (que vá más allá de nombrar una parte del cuerpo humano) se refiere a un impulso vital (el sexual) que tiene que ver con la perpetuación de la especie. También se refiere a la energía vital que es la que nos impulsa a la acción cuando no la reprime la mente. El pene puede referirse a la identificación con la parte masculina de la psique: el ánimos. Al yang de la filosofía china... dejando así de ser una imagen representativa para ser una imagen simbólica, teniendo como función el traer al consciente información proveniente del inconsciente colectivo. El arquetipo activo en este caso, puede ser el de el "amante", según Carol Pearson. 18





### **2.1.5. SINCRONICIDAD Y CAUSALIDAD**

La sincronicidad es la coincidencia en el tiempo de dos o más sucesos sin que exista una causa aparente. Los sucesos pueden ser similares o distintos lo importante es que en sus significados se relacionen. Dichos sucesos están ordenados de acuerdo con un sentido simbólico.

La sincronicidad como un campo de simultaneidades, como acontecimientos ordenados de acuerdo con un sentido simbólico cuya función es la de significar. El principio de causalidad afirma que la relación entre causa y efecto es algo necesario, debiendo esta de ser susceptible a algún tipo de explicación causal, mientras el principio de sincronicidad (a veces llamado azar), asegura que los términos de una coincidencia significativa están relacionados por la simultaneidad y por el significado.



La sincronicidad está constituida por:

- una imagen inconsciente que entra en la conciencia, ya sea de forma directa o indirecta (simbólica o sugerida) a modo de sueño, idea o premonición.
- Una situación objetiva coincide con este contenido.

Podríamos representar a la causalidad como un eje de sucesiones lineal, unitario y progresivo que encadena objetivamente los acontecimientos en una serie de causas y efectos y a la sincronicidad como un campo de simultaneidades, como acontecimientos ordenados de acuerdo con un sentido simbólico cuya función es la de significar, donde significar es atribuir un sentido pero donde nunca implica la captura del significado. 20

En el caso de la sincronicidad, aparentemente hay un desorden o caos pero no es así, simplemente existe otro orden distinto, el regulador de este orden acausal es la red arquetípica. Esto quiere decir que *"más allá de la psique en donde se rigen las conexiones causales, existe una realidad ajena a las leyes de la temporo-espacialidad."* <sup>21</sup> Es así como explicamos que dos eventos separados en el tiempo por mil años puedan presentarse como contemporáneos ya que cada uno, en su momento se manifestó en la misma situación, generando así sentidos correspondientes. <sup>22</sup>

Por ejemplo: El hundimiento del Titanic y el diluvio universal de la narración bíblica.



La concepción lineal de la historia como *tiempo absoluto* deja así paso a una concepción cíclica del tiempo más acorde a la teoría de la relatividad, en donde coexiste una pluralidad de tiempos locales. La noción de causalidad queda así reemplazada por la de sincronicidad.

Pero, ¿por qué nos suena tan ajeno este estado sincrónico? Según Herbert Read, con el paso del tiempo, nos hemos inventado (ante el aterrador caos del mundo visible y sus dificultades) una serie de métodos e instrumentos de medición y transformación de la materia para tratar de sentirnos con control, como un mecanismo de defensa. Esto nos ha ayudado a sobrevivir en ocasiones pero también nos ha limitado la conciencia que tenemos del espacio y del tiempo.

Las personas alcanzamos este estado sincrónico cuando nos encontramos en una situación arquetípica, en mayor armonía con los contenidos inconscientes... tal vez sin tanta represión de estos contenidos. También cuando hay la necesidad de un cambio, la necesidad de una reestructuración interna de la psique, necesidad inconsciente que se nos manifiesta gracias a la regulación que ejercen los arquetipos, utilizando imágenes, sucesos u objetos cargados de contenidos simbólicos afines y presentados simultáneamente para nuestra mejor comprensión.

Es gracias a estos momentos sincrónicos que pueden surgir del inconsciente imágenes con connotación arquetípica.

## 2.2. EL SÍMBOLO

### 2.2.1 El símbolo y la imagen simbólica.

Para poder hablar del símbolo y específicamente de la imagen simbólica es necesario saber de donde surge, cuando, y para qué. En los subcapítulos anteriores hemos podido apreciar el sentido del símbolo, su utilidad y su procedencia pero principalmente, nos hemos sumergido en una concepción de tiempo y espacio, no lineal indispensable para poder tratar al símbolo y por ende a la imagen simbólica desde una perspectiva acorde a su naturaleza, y no utilizando los cánones tradicionales de la cultura para analizar desde la jerarquización y comparación con elementos excéntricos, cuya fórmula de justificación se basa en su causalidad. De otra manera haríamos del símbolo una falacia.

Al investigar acerca de el símbolo podemos apreciar dos concepciones dependiendo del autor:

- a) Como representación de
- b) Como imagen que da sentido.

En esta tesis me enfoco en la segunda opción ya que esta se encuentra más cercana al impulso vital que le dio vida. Me refiero al símbolo que al surgir nos permite descubrir aspectos ocultos, fungiendo como intermediarios entre nuestro inconsciente y nuestra conciencia.

El otro caso, el de el inciso a, se va alejando del impulso vital y acercando más a la alegoría, perdiendo con esto su fuerza.

Pero, empecemos por el principio...

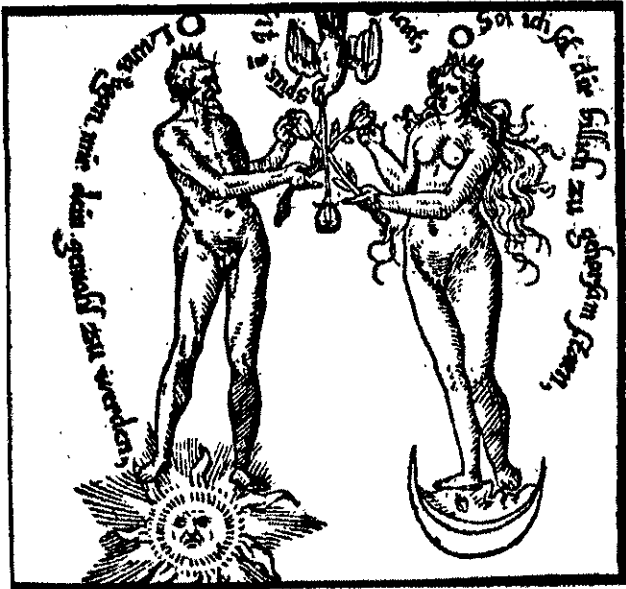
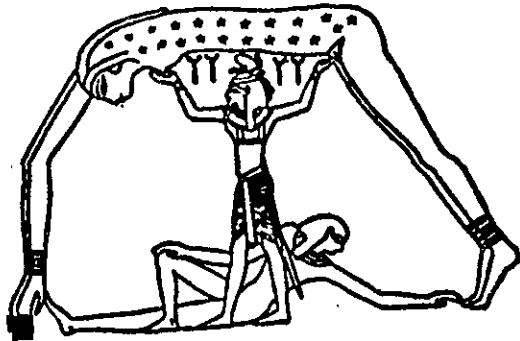


Los símbolos ocurren como intentos naturales de la psique para reconciliar y unir los opuestos. <sup>23</sup> Según Durand ocurren como un proceso de mediación en que los opuestos quedan co-implicados en un *sistema de equilibrio dinámico*.

Podemos apreciar esta necesidad al observar la historia de las culturas a través de sus manifestaciones artísticas: el desarrollo de las artes pasa de un extremo a otro, alternando opuestos con el afán de contrarrestar los excesos de la corriente anterior.

A continuación varios ejemplos de símbolos que unen lo masculino con lo femenino.





Al igual que las estructuras arquetípicas, los símbolos son medios porque se encargan de materializar al mundo del inconsciente, logrando su aparición en el mundo perceptible, siendo así referentes de la conciencia.

Si bien creemos que podemos abarcar al símbolo en su totalidad, siempre nos dice más de lo que vemos., siempre hay una parte misteriosa, ambigua y oscura que se insinúa más no se muestra. <sup>24</sup> Una palabra, una imagen, un pensamiento o acción son simbólicos cuando representan algo más que su significado inmediato y obvio, mostrándonos como indicador de una realidad oculta.

A diferencia de la alegoría, los símbolos son manifestaciones espontáneas involuntarias. Según Carl Jung, *"un verdadero símbolo aparece solamente cuando hay necesidad de expresar lo que el pensamiento no puede pensar o lo que solo se adivina o siente."* <sup>25</sup>

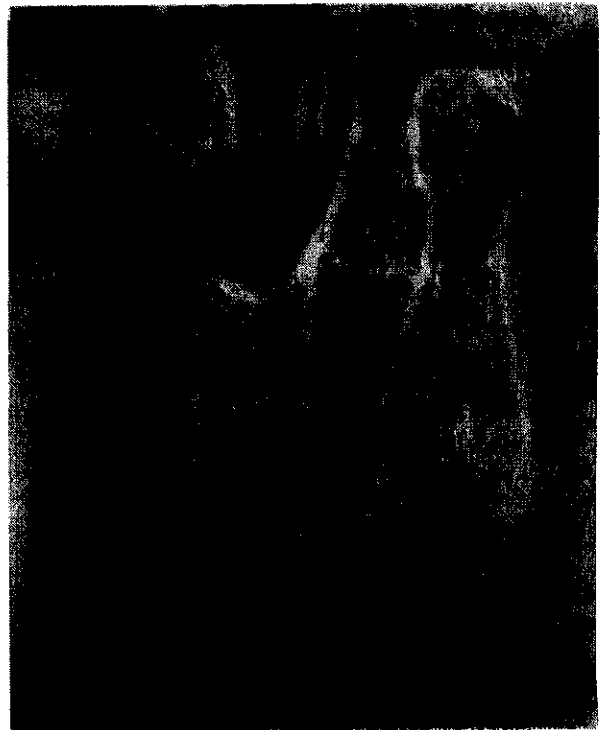
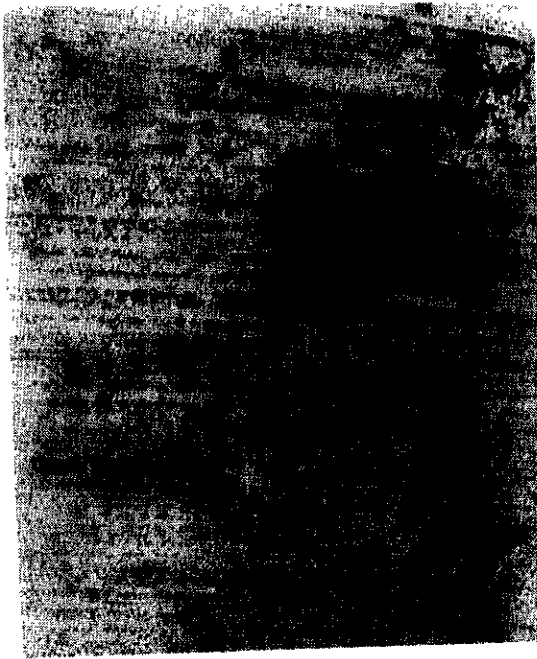
Con el símbolo no existe la posibilidad de una verificación externa que avale su significación (entendiendo por significación el sentido y no el significado). Lo que le da sentido al símbolo es la repetición reiterada de sus apariciones alcanzando así una cierta coherencia entre la imagen y el sentido. De hecho, el símbolo (a diferencia del signo) es sentido en sí mismo.

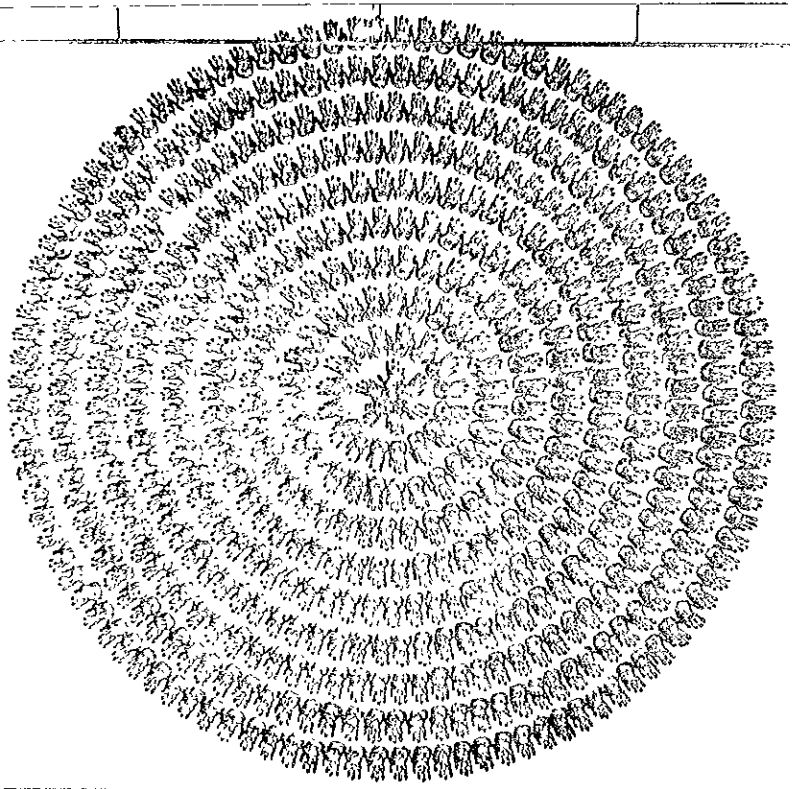
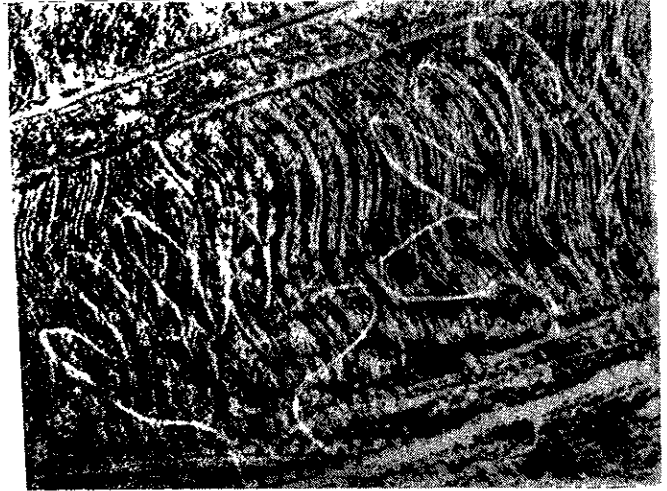
Existe sí, la posibilidad de una "verificación interna" que proviene de la resonancia que produce al interior del espectador sensible, tratándose de una manifestación de la energía vital.

### 2.2.2. Símbolos Naturales y Símbolos Culturales.

Según Jung, los **símbolos naturales** surgen de los contenidos inconscientes de la psique, y por tanto, representan un número enorme de variaciones en las imágenes arquetípicas esenciales. En muchos casos podemos seguir su rastro hasta sus raíces arcaicas, encontrándolas también en las culturas consideradas como primitivas. También es fácil encontrarlos en los dibujos de niños pequeños o enfermos mentales y en artistas que logran ponerse en un estado de trance. Más estos están al alcance de cualquiera que permita su surgimiento espontáneo.







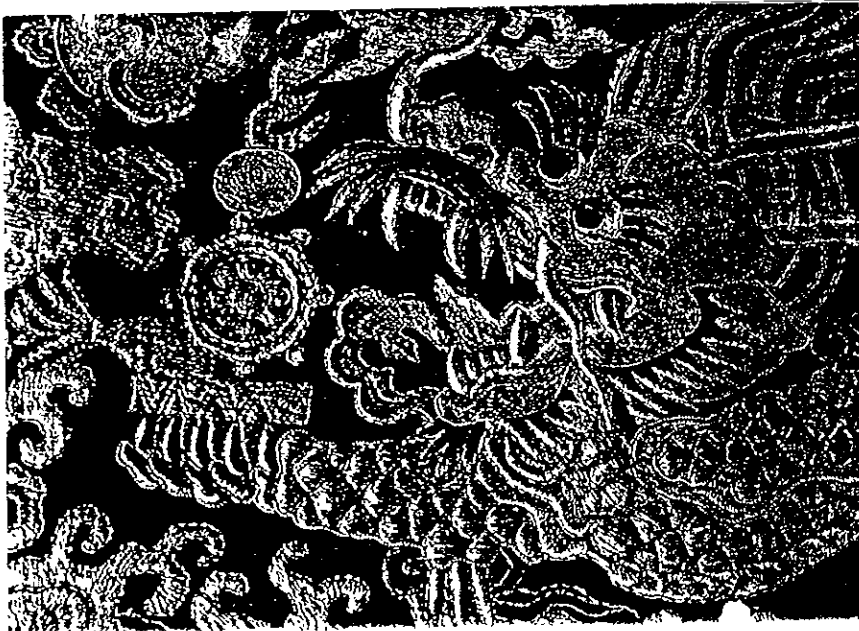
Los **símbolos culturales** son los que se han empleado para expresar verdades eternas especialmente por las religiones. Han surgido muchas transformaciones con el paso del tiempo y parte de sus contenidos se han vuelto conscientes para nosotros. De esta manera se convierten en imágenes colectivas aceptadas por las sociedades civilizadas. <sup>26</sup>

Por ejemplo, los Evangelistas en la religión católica aparecen simbolizados con imágenes de animales: toro, águila, león. Si una persona perteneciente a otra cultura o religión desconoce el sentido de esos símbolos, podría deducir por ejemplo que los católicos adoran a los animales.





La razón profunda de estas diferencias es que los símbolos que materializan a los arquetipos están sujetos a las limitaciones cognitivas de la mente humana. A nivel cultural, este proceso recibe estímulos del entorno del individuo. Por ejemplo, los dioses nórdicos mostraban las cualidades necesarias para sobrevivir en un clima muy frío y crudo: rudeza, fuerza física, extroversión, determinación y fiereza. En cambio, los dioses hindúes son más sutiles y espirituales, reflejando con ello el ritmo más lento característico del lugar.



Debido a las conquistas e influencias que ejercen unos pueblos con otros, los símbolos se van transformando con el tiempo. Por ejemplo, un método efectivo de evangelización utilizado por los españoles:

1. Encontrar el arquetipo correspondiente a una deidad prehispánica.
2. Sustituir a la deidad por un símbolo cristiano arquetípicamente equivalente. De tal forma que una deidad pagana podía ser intercambiada por un santo.
3. Con el paso de las generaciones se obtuvo una mezcla de símbolos pero, en la mayoría de los casos resultó ser, más que una simple sustitución de un símbolo a otro, una pérdida del arquetipo original ya que el nuevo símbolo, al ser separado de su contexto pierde su poder.

También sucede que las corporaciones utilizan símbolos naturales para sus emblemas, racionalizándolos y depurándolos, interpretándolos literalmente. Si un símbolo llegara a perder del todo su condición inconsciente, dejaría entonces de ser símbolo, convirtiéndose así en signo o alegoría. Ciertamente el símbolo puede agotarse deviniendo en signo, pero el arquetipo que lo anima es eterno, de tal manera que encontrará nuevas formas para manifestarse.

Esta división (natural-cultural) no debe verse como una manera efectiva y tajante de catalogar al símbolo, especialmente si se le quiere ver como una división radical. Considero más apropiado tomarlos como tendencias hacia las que cada símbolo se inclina en mayor o menor grado, teniendo claro que todos los símbolos tienen su origen en el inconsciente y que el paso del tiempo trasgversa en ocasiones su relación con el arquetipo que le dá forma.

Además, la manipulación consciente y sistemática de imágenes simbólicas, empleadas como fórmulas para comunicar, arranca al símbolo del impulso vital que lo conformó. Esto quiere decir que el autor de estos símbolos no los sintió, solo los racionalizó. Esto mata totalmente al símbolo como puede apreciarse en la siguiente ilustración.



34. I

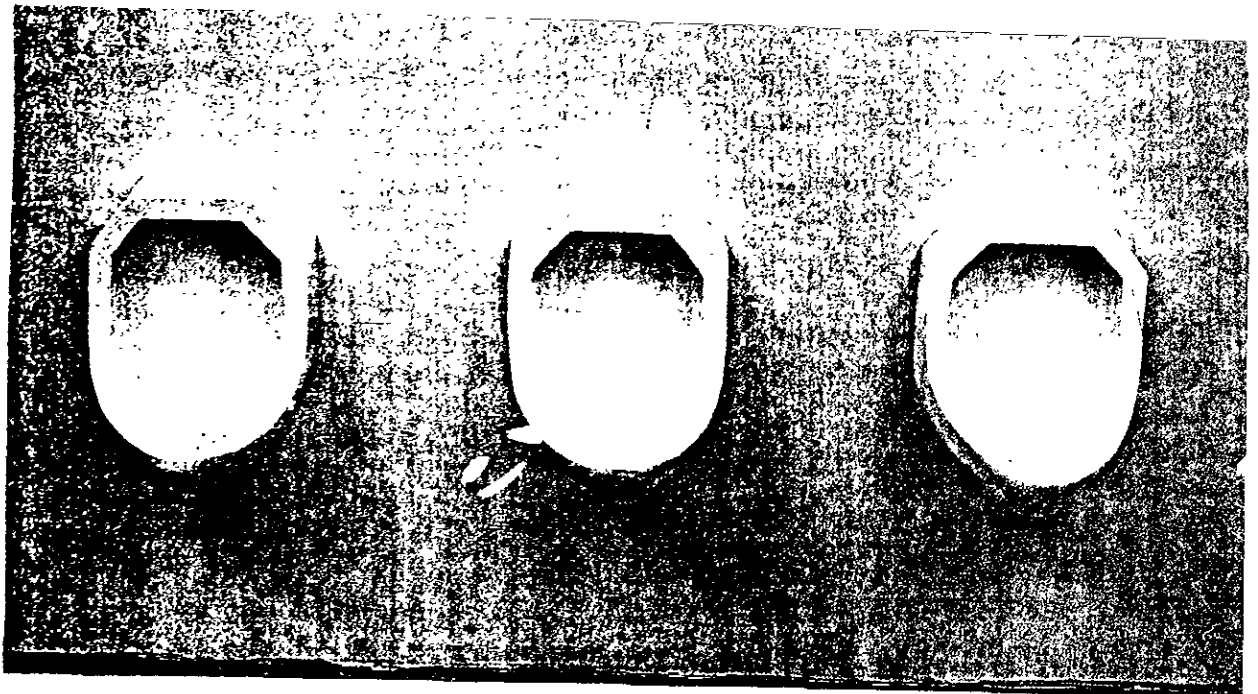
### 2.2.3. LOS DOCUMENTOS

Eduardo Grecco hace una división en función a los documentos mediante los cuales los arquetipos se manifiestan <sup>27</sup> :

- 1) Transposición sustantiva: Da lugar al afloramiento de los documentos que aparecen como formaciones culturales, mitos tradición, monumentos, arte y la palabra. Conforman el camino de la realización simbólica, en la realidad, de lo arquetípico.
- 2) Transposición imaginaria: Da lugar a la constitución de los documentos que se escenifican como sueños, fantasías, emociones, creencias e ideas. Es la vía de la realización imaginaria de lo arquetípico.
- 3) Transposición sintomática: Es la que da lugar a la gestación de síntomas, ritos, ritmos, series de automatismos y repetición y señales corporales. Representan la puesta en acción de lo arquetípico. <sup>28</sup>

Como conclusión obtendríamos que la imagen simbólica se manifiesta a través de acciones, de la imaginación y de la realización simbólica en la realidad, encontrando en la transposición sustantiva, a la creación plástica .

Personalmente no estoy de acuerdo en esta manera de esquematizar las transposiciones ya que, por lo que he experimentado, estas se presentan en una serie de combinaciones, muchas a la vez y/o una es consecuencia de otra pero rara vez se presentan de manera independiente. O, acaso podemos separar al rito del mito?, o, al rito de la tradición? , o no es en un ritual que el acto creativo produce arte? y, no está este íntimamente ligado a la emoción y a las fantasías...?.,¿podemos separar a la palabra de la emoción? o, ¿al mito de las palabras, de la emoción , del rito y, del arte de la repetición ? y, a la repetición del arte? (mucho menos ahora con el neobarroco) y, como si no existiera en música lo minimal <sup>29</sup> o, el impulso de recrear las manifestaciones del pasado?



La respuesta es un rotundo NO. Utilizar estas divisiones son un atentado a la actitud sincrónica que hemos estado manejando en esta tesis desde un principio: La sincronidad como un campo de simultaneidades, como acontecimientos ordenados de acuerdo con un sentido simbólico cuya función es la de dar sentido.

Además, basándonos en lo que dice Durand al respecto de la *pluridimensionalidad* , podemos entender que :

*"La presencia de una imagen en un discurso simbólico trae consigo toda una corte asociada. Y es por ello que la lectura lineal de un mito, por ejemplo, no descubre más que un sinsentido: Solo un método basado en la convergencia de los símbolos en torno a ciertos núcleos organizadores consigue captar su significación." 30*

Prefiero afirmar que la manera en que se manifiesta lo arquetípico es a través de formas documentales que se entrelazan en ocasiones de tal manera que es imposible diferenciarlas. Estas formas aparecen en cualquier clase de manifestación psíquica, como los son : pensamientos, sentimientos y acciones e incluso los objetos y las cosas pueden servirnos como documento de nuestro inconsciente. Más aún, al objeto más miserable podemos darle una connotación simbólica que nos ligue con lo sagrado, con lo numinoso, o como diría Leonardo Boff, con lo sacramental. 31

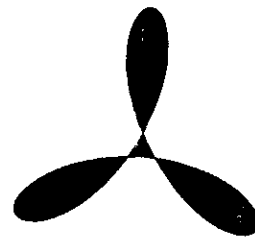
### **2.2.3. Breve descripción del signo, del signo simbólico y de la alegoría.**

El signo y la alegoría han sido explicados en los subcapítulos anteriores y no nos interesan en esta tesis más que como referencias para ayudarnos a comprender y delimitar al símbolo y al signo simbólico. No nos interesa profundizar en ellos ya que no son formas documentales que utilice el inconsciente colectivo para expresarse.

## SIGNO .

El signo, a diferencia del símbolo, "*está definido desde un código, como algo racional y cerrado*" <sup>32</sup>, es un producto de la actividad consciente que funciona como mecanismo de economía, esto quiere decir que permite referirse a una cosa sin necesidad de hacerla presente en su materialidad. Los signos carecen de significado en sí mismos, sirven para denotar los objetos a los que fueron vinculados (artificialmente) con intención deliberada.

Los signos, en sí mismos no comunican sentido.





## ALEGORÍA

La alegoría en ocasiones se confunde con el simbolismo "(alude a *algo otro*)" <sup>33</sup> pero en realidad consiste en **intentos conscientes por representar abstracciones** (atributos sobresalientes, cualidades morales o espirituales) de manera figurativa con el fin de ilustrar.

Normalmente se trata de personificaciones expresivas provenientes de la mitología greco-romana aunque hoy día, existe una actualización de las figuras alegóricas como lo pueden ser los superhéroes.

Aquí desaparece la arbitrariedad dada en el signo ya que existe un "*proceso en el que una idea previa se traduce en una figura.*" <sup>34</sup>

En el símbolo ocurre lo contrario a la alegoría ya que este es de "*por sí figura y como tal, fuente, entre otras cosas de ideas.*" <sup>35</sup>

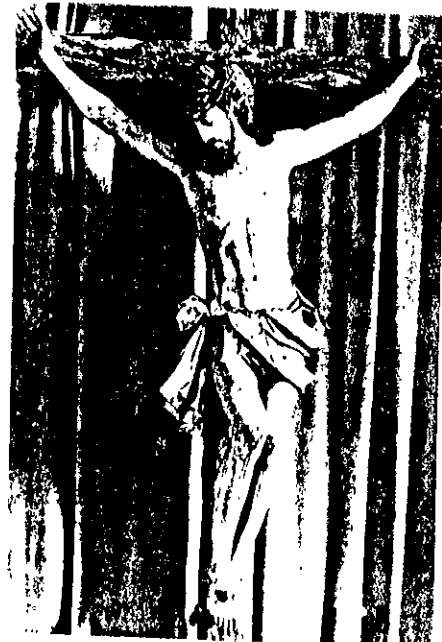
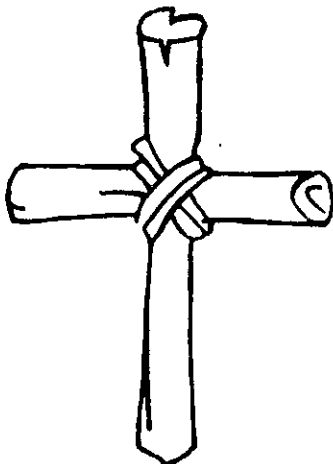
La alegoría sin la intervención del receptor, nada significa, nada representa.

*"No hay, pues, sentido, sino intertextualidad, reutilizabilidad anexa de los significantes a manos de los potenciales (posteriores) usuarios activos -ya no meros espectadores-. Ese otro que la obra de arte enuncia- según la etimología del término alegoría- es puesto, precisamente, por el espectador- lector-escritor él mismo, en última instancia-." <sup>36</sup>*



### 2.2.5. El Signo Simbólico

En el terreno de la expresión gráfica no alfabética es difícil saber con exactitud del significado simbólico de una imagen. Por ejemplo, gracias a la simplificación de un Cristo crucificado, llegando por medio de esta simplificación al signo (una cruz formada con dos palos), esta simplificación puede conservar para el creyente su expresividad simbólica. Simbólica por que en este caso el observador puede fijar su fé en un objeto de meditación o de mediación. A diferencia del desarrollo de la escritura esa reducción imagen-signo no proviene de una simplificación gestual, sino de la necesidad del creyente de llevar consigo una reproducción de la imagen, reproducción que es a la vez un original ya que el propietario puede participar de su irradiación (transmitiéndole esta algo de las fuerzas superiores).



Algunos signos figurativos concretos, se han transformado progresivamente en signos abstractos, hecho que Adrian Frutiger relaciona directamente con el devenir de la espiritualidad ( a mayor desarrollo espiritual, mayor capacidad de abstracción). Procede añadir que un símbolo reducido en su forma es de efecto evocador más poderoso que la imagen común, y que precisamente el enigma en clave presente en los signos no figurativos ofrece más acicate a la meditación, al tiempo que ingresa al ámbito de lo oculto.

En el caso de las figuras ornamentales abstractas es difícil saber de sus significaciones simbólicas ya que en muchos de los casos, debido a su remoto origen estos se han perdido en la memoria y lo que ha quedado ha sido el resultado, a veces distorsionado de su empleo reiterativo. <sup>37</sup>

Es de esta manera como en ocasiones es difícil separar con exactitud al signo del símbolo tal vez por que realmente existe un punto en donde estos se unen y tratar de catalogarlos como uno o el otro sería no respetarlos en su totalidad.

## **CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO DOS.**

Los códigos de lectura universal y atemporal son patrimonio de toda la humanidad.

Son una ventana al inconsciente colectivo:

Cristalizan formas significativas o simbólicas con el objeto de traernos al consciente fragmentos de ese mundo amorfo del espíritu. Cuando los formulamos, pueden estar indicándonos el arquetipo que más se encuentre activo en nosotros en esos momentos, así como el más reprimido.

También son una puerta a nuestra posibilidad de plenitud:

El ser humano no solo es cuerpo. No solo es lo que sus limitados sentidos le permiten captar. Somos también instintos, sentimientos, intelecto, seres espirituales, seres conectados con el entorno, seres conectados con lo divino... todas las partes que nos conforman son igualmente importantes y deben ser aceptadas, desarrolladas y expresadas para ser personas completas y sanas.

Por ende, todos necesitamos consumir y hacer imágenes significativas y para esto nos podemos apoyar en el arte, la música, la literatura, la religión, la magia, etc..

En muchas civilizaciones se valora la fuerza numinosa y transformadora de las imágenes significativas con contenidos arquetípicos, en donde deseo, sentimiento y acción son concordantes. Estas imágenes son usadas para ayudar a sanar, para ayudar a iniciar a alguien en un cambio fuerte de la vida, para mover energía, para transformar conductas, para mantenerse en contacto con lo divino...

En nuestra ciudad, como pasa en la mayoría de las grandes metrópolis casi nos hemos olvidado de la riqueza colectiva que como raza tenemos. Y no me refiero solo a los instintos. Me refiero a la información que hay en cada uno de nosotros que nos contacta con lo divino que hay en absolutamente todo, a lo poderoso de los actos simbólicos y al tipo de imágenes que materializan todo esto que, por más que la urbe de concreto aparente sepultar, estas emergen desde los lugares mas inesperados.

## NOTAS PERTENECIENTES AL CAPÍTULO DOS.

1. Herbert Read. Imagen e Idea. México, Fondo de Cultura Económica 1998. p.19.
2. "... suelen confundir la identidad de los pueblos con su toma de conciencia militar o política, sin reparar en que ambas se definen a partir de un concepto -- el de nación -- parcial, soslayable, reciente, monstrenco y condenado, como todas las ideologías, a la interinidad de lo especulativo."  
Fernando Sánchez Dragó. Gárgoris y Habidis. Una historia mágica de España, I. Barcelona, Editorial Planeta. 1985. p 21.
3. Cfr. el artículo de J. Mehlman en VV.AA., Psicoanálisis y crítica literaria, pp.62 y ss.
4. Luis Garagalza. La Interpretación de los Símbolos. Hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual. España, Ed. Anthropos.1990. p. 101.
5. Herbert Read. op. cit., p. 181.
6. Eduardo Horacio Grecco. Volver a Jung. Argentina. Ediciones Continente. 1995. p.23
7. Ibid p. 102.
8. vid. David Fontana. El Lenguaje Secreto de los Símbolos. Una clave visual para los símbolos y sus significados. Valencia, Barcelona. Editorial Debate.1993. p.62.
9. Carl Gustav Jung. El Hombre y sus símbolos. España. Ed. Aguilar. 1964 p. 106.
10. Eduardo Grecco. apud. p. 102.
11. Herbert Read. apud. p. 71.
12. Eduardo Grecco. op. cit., p. 42.
13. **a)** Los buscadores espirituales pueden concebir a los arquetipos como dioses o diosas codificados en el inconsciente colectivo a quienes no despreciamos sin costo ni riesgo.  
**b)** Los académicos y otros racionalistas, que sospechan de todo lo que tenga un olorillo místico, pueden concebir los arquetipos como paradigmas o metáforas que ejercen control, los patrones invisibles de la mente que controlan como experimentamos el mundo.  
**c)** Los científicos pueden considerar que los arquetipos son similares a

hologramas. Tal como sucede con los arquetipos que están tanto dentro como fuera de nosotros, un holograma está contenido en cada una de sus partes verificando así el antiguo paralelo espiritual del macrocosmos y el microcosmos. Los psicólogos y otros especialistas estudian los arquetipos analizando su presencia en el arte, la literatura, el mito, los sueños y las religiones. Sabemos que son arquetípicos por que dejan una traza igual, o similar a través del tiempo y del espacio.

d) Aquellas personas comprometidas con actitudes religiosas que destacan un Dios único, pueden distinguir la verdad espiritual del monoteísmo de la verdad pluralista pero psicológica de los arquetipos. El Dios al que nos referimos cuando hablamos de un único Dios está más allá de la capacidad humana para nombrar e imaginar. Los arquetipos son algo así como las diferentes facetas de ese Dios, accesibles a la capacidad de la psiquis de imaginar realidades numinosas. Sin embargo, algunas personas se han comprometido de tal modo con la visión monoteísta que han empequeñecido su concepto de Dios para que resultara compatible solo con una imagen arquetípica. Por ejemplo, puede que imaginen a Dios como un anciano venerable de larga barba blanca, sin quererlo estas personas se han cerrado al misterio numinoso que es más profundo de lo que cualquier imagen individual pueda evocar.

Aún en el cristianismo primitivo monoteísta era necesario conceptualizar una Trinidad para hallar una forma adecuada de expresar la verdad acerca de Dios, y muchos teólogos modernos agregan ahora imágenes del aspecto femenino de Dios al panteón tradicional patriarcal de Dios Padre, Dios Hijo y Dios Espíritu Santo. El budismo sostiene la existencia de un solo dios, divisible en 40, 400 y 4,000 rostros, cada uno de los cuales tiene su nombre e historia. De esta manera los arquetipos nos ayudan a conectarnos con lo eterno; hacen que los grandes misterios sean más accesibles al proveer múltiples imágenes que nuestras mentes pueden abordar.

e) Las personas interesadas en los procesos de crecimiento humano y el desarrollo, pueden entender los arquetipos como guías en nuestras travesías. Cada arquetipo que ingresa a nuestra vida trae consigo una tarea, una lección y especialmente un don. Todos los arquetipos en conjunto nos enseñan como vivir. Y lo mejor de todo es que todos los arquetipos se encuentran en el interior de todos nosotros. Lo que significa que todos tenemos el potencial humano total como parte nuestra." (Carol Pearson, Despertando los Heroes Interiores Barcelona, 1992. p. 20 y 21).

14. Eduardo Grecco. op. cit. p. 10.

15. Eduardo Grecco. apud. p. 10.

16. Ibid. p. 45.

17. Carl Jung. Sincronicidad. España. Editorial Sirio.

18. apud. Carol Pearson. p. 20.

19. vid. Carol Pearson op. cit. Capítulo 12.
20. Eduardo Greco. apud. p. 33 y 37 y 38.
21. Ibid. p. 35.
22. vid. como ejemplo el c.d. Early Music del Cuarteto Kronos. New York, USA . None Such, Warner Music Group. 1997.
23. "...reune tanto lo consciente como lo inconsciente, lo futuro como lo pasado, lo racional como lo emocional y los unifica en una realidad presente, actualizada y total, pero también evanescente, instantanea."  
Eduardo Greco. op.cit. p.42.
24. "La evanescencia del símbolo no se deja atrapar en una fijación y delimitación conceptual, y es por eso que racionalmente solo se pueden alcanzar diversas perspectivas o aproximaciones siempre parciales y no totalitarias. Siendo el símbolo aquello a través de lo cual conocemos no puede, en cuanto tal, ser conocido. Y siendo lo que nos define, no puede ser definido." Luis Garagalza. op. cit. p. 115.
25. Carl Jung . op. cit. pág. 249.
26. Ibid. pág. 93.
27. "...mencionamos la palabra documento para referirnos a los modos diversos de aparición de lo arquetípico. Un documento es un registro que testimonia el relato de un suceso. Algo que ha ocurrido queda acuñado en la palabra. Un hecho ha perdido la característica de tal para convertirse en historia. De modo que los documentos son sucesos históricos que narran acontecimientos. Dentro del espacio sobre el cual estamos trabajando, la dialéctica representante-representado está presente y constituye el eje central de la definición de documento." ( Grecco. op. cit. págs. 75- 76 )
28. Ibidem.
29. vid. El cd. de Michael Nyman. El Cocinero, el Ladrón, su Esposa y su Amante. Nueva York, USA. Virgin Records Ltd. 1985.
30. Cfr. Gilbert Durand, ibid., pp.28 y ss., 462 y ss.
31. "DEDICATORIA:  
DEDICO este librito a la montaña que me visita siempre a través de la ventana. A veces el sol la quema. Otras la reseca. Frecuentemente, la lluvia la castiga. No raramente la niebla la envuelve mansamente. Nunca la oí quejarse por causa del



calor o del frío. Jamás cobro nada por su majestuosa belleza.  
Ni siquiera el agradecimiento. Ella se da simplemente. Gratuitamente.  
No es menos majestuosa cuando el sol la acaricia que cuando el viento la azota.  
No se preocupa si la miran. No se incomoda cuando caminan sobre ella.  
Es como Dios: Todo lo soporta; todo lo sufre; todo lo acoge.  
Dios se comporta como ella. Por eso la montaña es un sacramento de Dios.  
Revela, recuerda, apunta, re-envia. Por que es así, le dedico agradecido,  
este librito. En el se trata de hablar el lenguaje sacramental que ella no habla, sino  
que -lo que es mucho más- ella misma es."  
Leonardo Boff. Los Sacramentos de la Vida y la Vida de los Sacramentos. Mínima  
Sacramentalia Indo-american Press Service. Bogotá, Colombia.1985.  
p. 2

32. Eduardo Grecco. op. cit. p. 42.

33. José Luis Brea. Nuevas Estrategias Alegóricas. España. Tecno 1991. p. 19.

34. Luis Garagalza. op.cit. p. 50.

35. Gilbert Durand. La Imaginación Simbólica. p.13

36. José Luis Brea. op. cit. p. 30.

37 Apud. Adrian Frutiger. op. cit. p.177, 179, 180 y 182.

## FUENTE DE LAS ILUSTRACIONES PERTENECIENTES AL CAPÍTULO DOS.

- 1.- Andy Goldsworthy, A Collaboration With Nature. N.Y. Harry N: Abrams, Inc., Publishers. 1990. sin paginar.
- 2.- Ibid.
- 3.- The Dark Ages. Thames & Hudson 432 p. p 240.
- 4.- Elisa Casarín. El Libro del Eterno Retorno. Libro único. 1999. sin paginar
- 5.- ibid.
- 6.- Klaus Honnef. Arte Contemporaneo. Alemania. Taschen. 1991. 238 p. p.164.
- 7.- Fernando Sánchez Dragó. Gárgoris y Habidis. Una historia mágica de España, 1. Barcelona. Ed. Planeta, S.A. 1985. 336 p. p.79.
- 8.- The History Of Art. Gallery Books, NY. USA. 1988. 639 p. p. 500.
- 9.- Véronique Schmeller. Eighty. Eighty Publications. Bélgica. 215 p. p.24.
- 10.- Andy Golgsworthy. op. cit. sin paginar.
- 11.- David Fontana. El Lenguaje Secreto de los Símbolos. Duncan Baird Publishers. Londres. 1993. 192 p. p.62.
- 12.- Fernando Sánchez Dragó. op. cit. p. 171.
- 13.- Carl Gustav Jung. El Hombre y sus Símbolos. España. Aguilar. 1966. 320 p. p.108.
- 14 - Ibid. p.194.
- 15.- Carter Ratcliff. Komar & Melamid. Abberville Press. N.Y. 1989. 208 p. p.125.
- 16.- Elisa Casarín. op. cit. sin paginar.

- 17.- ibid.
- 18.- ibid.
- 19.- Pinacoteca De Los Genios. Tomo 3. Lámina 8. Buenos Aires. Ed. Codex. S.A. 1964. Sin paginar.
- 20.- Carl Gustav Jung. op. cit. p.121.
- 21.- David Fontana. op. cit. p.32.
- 22.- ibid. p. 150.
- 23.- Joseph Campbell. El Heroe de las Mil Caras. México Fondo de Cultura Económica. 1959. 372 p. p.257.
- 24.- Carl Gustav Jung. op. cit. p. 136.
- 25.- ibid. p. 69.
- 26.- Fernando Sánchez Dragó. op. cit. p. 43.
- 27.- Elisa Casarín. op. cit. sin paginar.
- 28.- ibid.
- 29.- ibid.
- 30.- ibid.
- 31.- Véronique Schmeller. op. cit. p. 116.
- 32.- Carl Gustav Jung. op. cit. p. 20.
- 33.- David Fontana. op. cit. p.19.
- 34.- Herbert Read. Imagen e Idea. México, Fondo de Cultura Económica.1998. 245p. Lámina 56.
- 35.- Klaus Honnef. op. cit. p. 206.

- 36 - Adrian Frutiger. Signos Símbolos Marcas y Señales. Barcelona. Ediciones Gili. 1997. 286 p. p.265.
- 37.- Ibidem.
- 38.- Ibidem.
- 39.- Ibid. p.174.
- 40.- Ibid. p. 177.
- 41.- Gabrielle G. Palmer. Sculpture in the Kingdom of Quito. Albuquerque. University of New Mexico Press. 1987. 164 p. p. 54.

# Capítulo 3: El Libro del Eterno Retorno.



## INTRODUCCIÓN

La intención de éste capítulo es la de enfocarnos en el "*Libro del Eterno Retorno*". Para ello encontraremos un análisis de cada una de sus partes. Al tratarse de un libro en donde el total de sus componentes conforman al discurso, se vuelve necesario escudriñarlo. Paradójicamente al final solo encontraremos que cada parte se encuentra conectada con el resto de las partes y que al analizar lo particular, esto invariablemente nos referirá al total de la obra. Esto no solo implica al libro en sí mismo., también sucede con los capítulos anteriores de la tesis en relación con este.

### **3.1. Planteamiento del libro.**

#### **3.1.1. Surgimiento de la idea.**

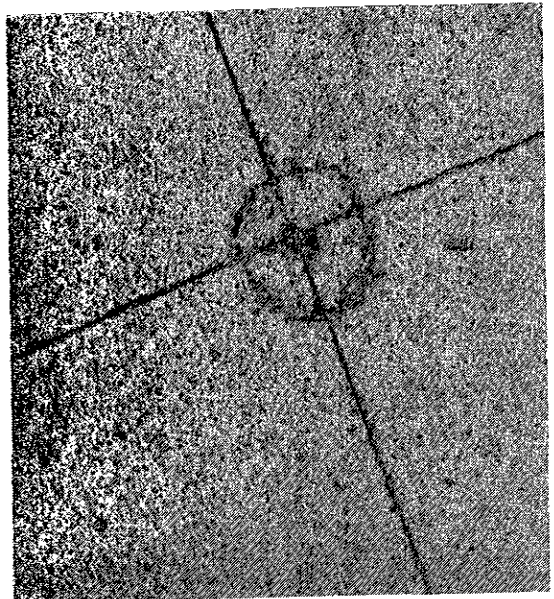
Todo empezó gracias al descubrimiento de un dibujo esgrafiado en la banqueta que me remitió a las venus de la fertilidad, como la de Willendorf. De pronto esta imagen me transportó fuera del tiempo y del espacio, sugiriéndome significados más profundos. ¿Como era posible que una imagen tan simple encerrara tanto misterio? Después de este descubrimiento empecé a leer las banquetas, encontrando una serie de imágenes no verbales que me remitieron a otras culturas y a otros tiempos.

Se trata de imágenes cuya significación supera en complejidad a su simplicidad de trazo que, más que naive, podríamos catalogar como sintético.

Esto me llevó a plantear la siguiente hipótesis:

Información de origen ancestral, que todo ser humano posee (lo que Carl Jung llama *Inconsciente colectivo*), en ocasiones se manifiesta espontáneamente, de manera casual, cuando actuamos sin pretensiones de ningún tipo, especialmente si se encuentra distraído nuestro consciente.

Por ejemplo, al pasar por cemento fresco y sentir la irresistible necesidad de dejar una marca que no responda a un diseño planeado con anticipación ni a una moda pasajera, sino a lo que emerja en la prisa de la travesura y con la libertad que el anonimato pueda dar. De algún modo, puede surgir una imagen que materializa, que nos trae al consciente, un poquito de este mundo colectivo e inconsciente.





### 3.1.2. Los Objetivos y el Tema.

Este libro intenta recrear la experiencia de descubrir y encontrar cierto tipo de imágenes esgrafiadas en las banquetas al transitar algunas calles de la ciudad.

Por imágenes esgrafiadas en las banquetas, me refiero a las líneas, trazos o dibujos que quedan registrados cuando alguien, utilizando algún objeto como herramienta, o con su propia mano incide sobre el cemento fresco, dejando así dos tipos de marcas: aquellas que rasgan el cemento y aquellas que lo hunden <sup>1</sup>. En cualquiera de los casos se trata de una transgresión al terminado horizontal y uniforme de la banqueta provocando un desplazamiento del material, creando así bajo relieves.



Otro objetivo consiste en evidenciar lo legible de las banquetas: no obstante que siendo la calle y en este caso la banqueta un gran libro de carácter público <sup>2</sup>; esta rara vez es leída... es como estar pero no estar, tal vez porque utilizamos a la calle como vía para ser transitada y tenemos la mente puesta en el lugar al que queremos llegar, quedando nuestra visión enajenada, ciega ante el ahora y el aquí.

Me gustaría que después de leer mi libro, el transeúnte se convierta en lector de sus momentos, esté en donde esté y vaya a donde vaya.

Por último, tengo como objetivo mostrar como conviven dos conceptos antagónicos referentes al tiempo y al espacio:

- Lo universal y atemporal utilizando las imágenes esgrafiadas que pudieran provocar ese tipo de lectura.
- El carácter temporal y local de la mismas imágenes ya que estas invariablemente estarán acompañadas por el registro de su soporte que es la banqueta.

La banqueta, en sí misma nos refiere a un espacio específico: se trata de un lugar para ser transitado por peatones en una zona urbana; y a un espacio temporal: que abarca la segunda mitad del siglo veinte.



Por ende, lo atemporal y universal , en su contexto espacio-temporal, es tema de mi libro. Esto delimitado por lo que surja de su realización.

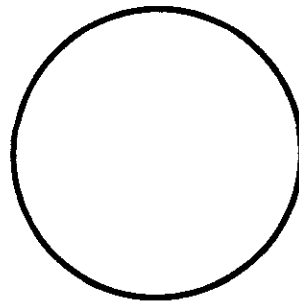
### 3.1.3. El Título.

"*El Libro del Eterno Retorno*", como título; se refiere a varios factores esenciales que conforman a esta obra. Tiene que ver con:

- 1.- La descripción del objeto como libro.
- 2.- Su estructura radial que conforma una planta circular.
- 3.- Una acción: su tipo de lectura es cíclica.
- 4.- El concepto eterno y cíclico de las imágenes que surgen del inconsciente colectivo. Dicha información ha acompañado a la humanidad una y otra vez, generación tras generación, por los siglos de los siglos...

Resumiendo, el título del libro se refiere a:

- 1.- Su estructura.
- 2.- Su forma.
- 3.- Su lectura.
- 4.- El tema.



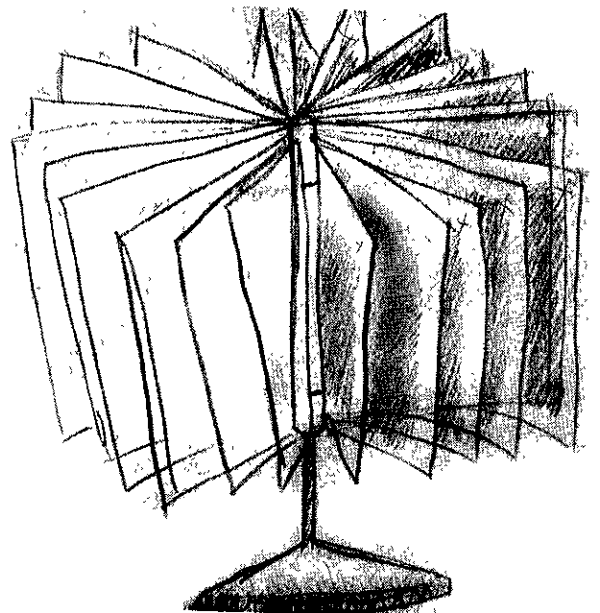
## 3.2. COMPONENTES DEL LIBRO.

### 3.2.1. Descripción formal.

Se trata de un libro de planta circular, equipado con un mecanismo que nos permite hacerlo girar sobre su eje al momento de cambiar de página ya que estas casi no son abatibles.

Del eje (a manera radial) se despliegan 30 hojas (polipropileno reciclable corrugado de 40cm X 50cm.), que funcionan como estructura y soporte. Juntas le dan forma al libro. Estos plásticos soportan el mismo número de hojas de pellón, papel Bond, Japonés (de arroz) de 34cm X 45cm.

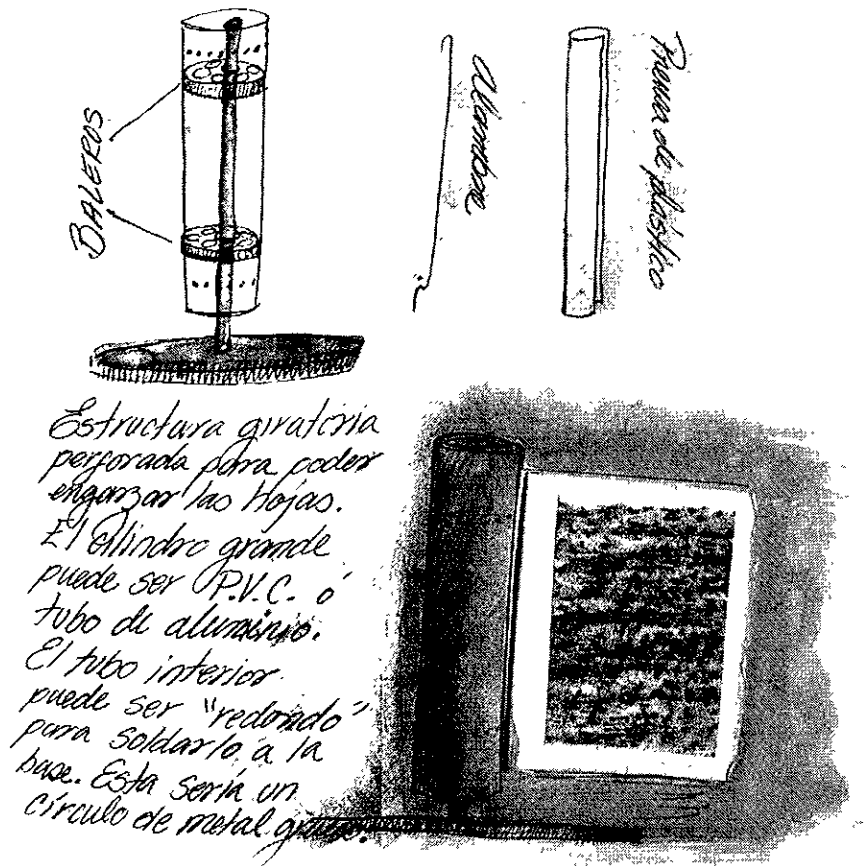
Estos papeles son registros (por medio del frotado y otras técnicas que más adelante describiré) de diversos fragmentos de banquetas.



Se trata de una obra abierta, formada por anónimos, sin pastas, sin principio ni fin; interactiva y por ende con una amplia posibilidad de lecturas; tan amplia como lo desee el lector ya que este libro está planeado para poder intercambiar sus páginas cuando se desee crear nuevas rutas.

Otra característica de este libro es que se sigue transformando con el uso. Cada nuevo lector imprime su huella enriqueciéndolo.

Es un libro cuyo contenido trata del registro de las huellas de la calle y en su lectura registra las huellas del lector.



### 3.2.2. Imágenes.

Para lograr los objetivos mencionados con anterioridad, seleccioné dos tipos de imágenes :

- a) Las primeras tienen que ver con las que pudieran partir del inconsciente colectivo y tener una lectura universal y atemporal, encontrando gran similitud con imágenes de otros lugares y de otros tiempos.

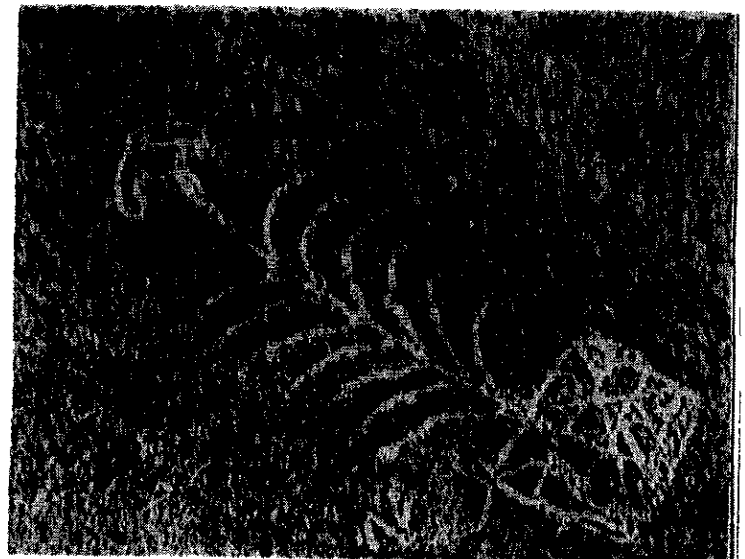
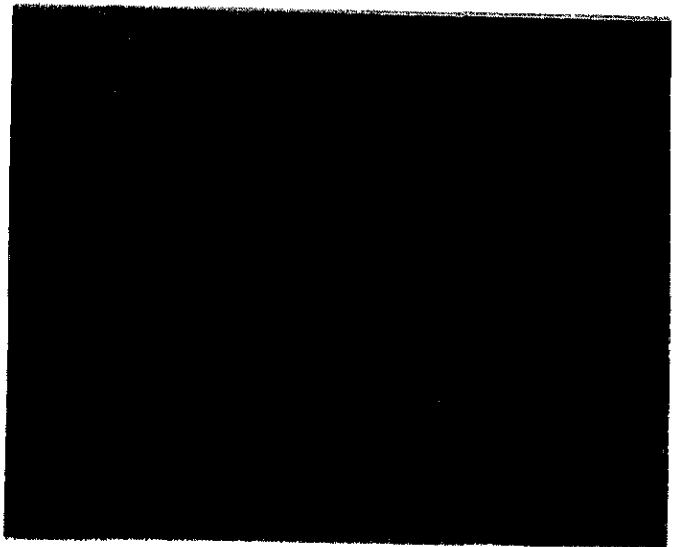


b) Las segundas consistirán en una combinación de texturas de diferentes tipos de banquetas, a veces solas y a veces acompañadas por marcas hechas al haber sido transitadas en fresco.





Mezclando a)  
con b)  
acentuaré la  
lectura de  
tránsito  
y de  
descubrimiento  
y para ésto  
crearé ritmos  
irregulares  
intercalando los  
dos tipos de  
imágenes  
para que al  
llegar a las  
imágenes de  
tipo a), la  
experiencia  
equivalga al  
descubrimiento  
que se efectúa  
en las calles.



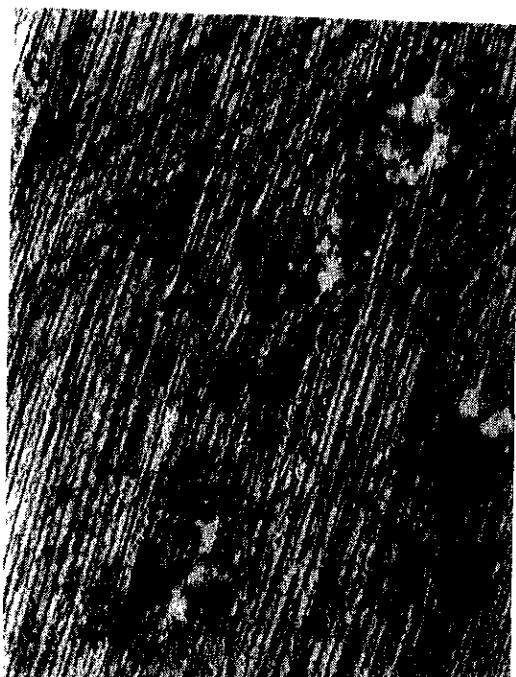
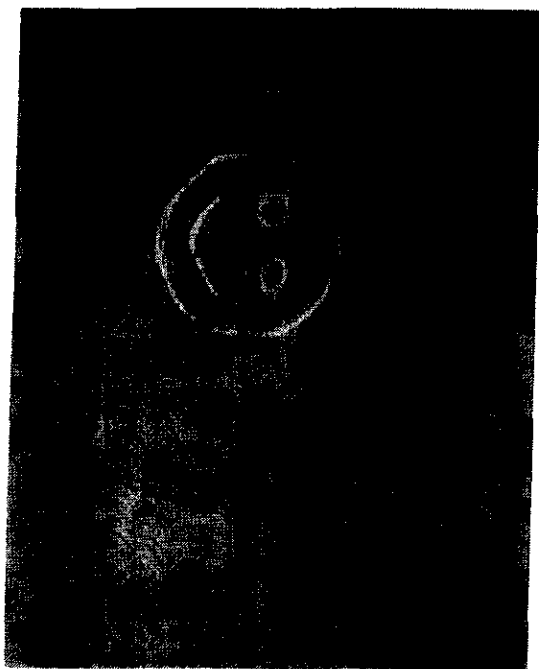


Impresiones de banquetas a papel , combinando a) y b).





Impresiones de banquetas a papel , combinando a) y b).

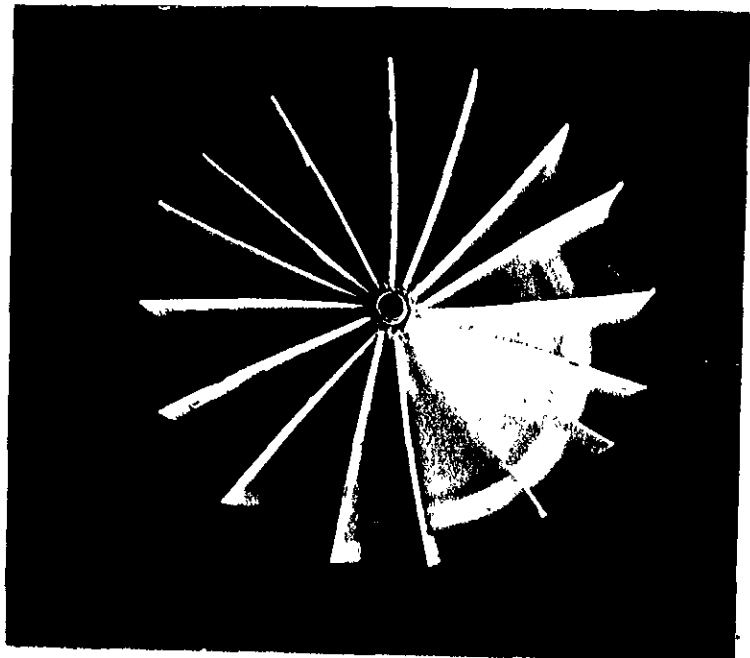


Las imágenes de mi libro son el resultado de:

- 1.- El recorrido de diversas zonas de la ciudad efectuando lecturas de banquetas para localizar imágenes esgrafiadas.
- 2.- La selección de imágenes, desechando en primera instancia aquellas cuyo contenido sea verbal, así como los dibujos que provengan de una moda o clisé.
- 4.- La transportación de las imágenes de las banquetas al papel: Realizando una selección, con la intención de evidenciar en su conjunto el carácter universal y atemporal que poseen. Esto en el caso de a).  
La transportación de texturas de banquetas a papel en el caso de b).
- 2.- Explotar posibilidades plásticas a través de la utilización de diversos materiales y técnicas de impresión para cargar al libro de una riqueza visual y táctil.

### 3.2.3. El Formato.

Al trazar un círculo, "...la curva ascendente regresa tarde o temprano a su punto de partida, de manera que el fin y el comienzo se confunden, e instantáneamente, desaparecen sin dejar huella alguna." 5 El círculo sin principio ni fin se asemeja a la manera eterna en que la información arquetípica forma parte de la humanidad a través del tiempo. Una y otra vez la misma información para cada persona.



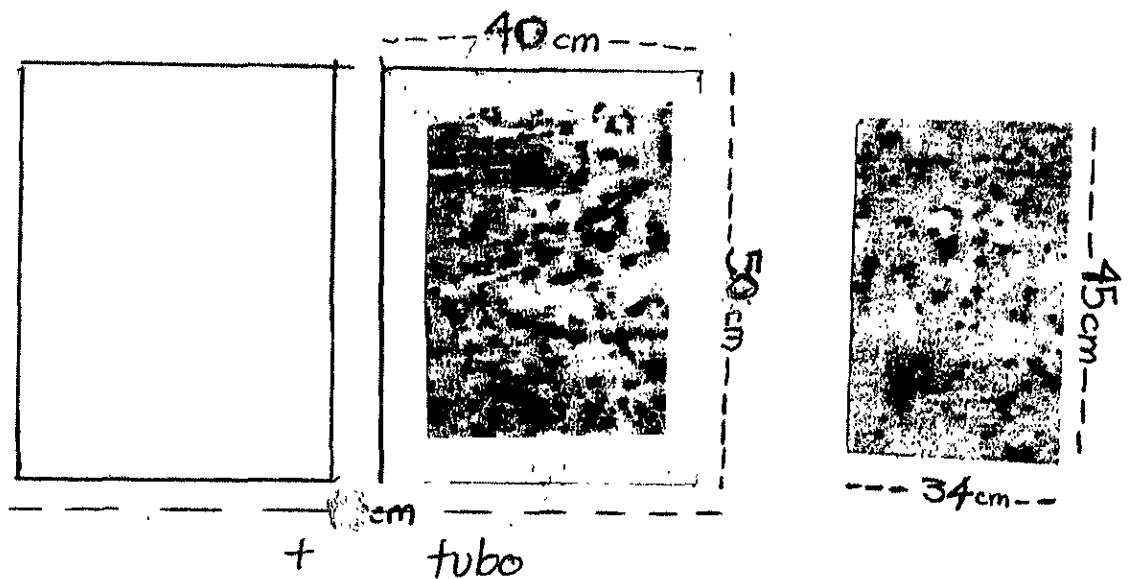
Le di al libro una estructura circular, ya que al girar sobre su propio eje, obliga al espectador a "elegir" el punto de partida para iniciar la lectura. Escribo elegir con comillas ya que en realidad se trata de una elección a medias, finalmente este se topará con una ruta por el desconocida hasta el momento que la recorra, <sup>6</sup> de la misma manera que sucedería con un libro convencional que nunca se ha leído, con las siguientes diferencias:

- 1.- La ruta inicial para el lector fue trazada por el último en interactuar con el libro.
- 2.- No importa en donde se inicie la lectura ya que no afecta a la comprensión del libro. Tampoco es necesario terminar de leerlo, puede dejarse a un lado en el momento que se haya entendido o en el que el espectador se aburra (esperemos que no, mas este es un libro para el tipo de gente que le gusta contemplar).
- 3.- Otra diferencia con el libro convencional, es que el libro circular y sin pastas propicia la relectura de una manera fluida al no presentar límites. Estos los pone el lector.

En mis caminatas por las calles buscando imágenes, en ningún momento me topé con un principio establecido o un fin. De hecho, el formato de muchos de mis recorridos fue circular ya que lo que recorría para una dirección en un lado de la acera, lo caminaba de regreso por la otra banqueta, regresando al mismo punto de partida.

Resumiendo, el formato general de *El Libro del Eterno Retorno* está subordinado a su estructura, determina el tipo de lectura y es coherente con el tema.

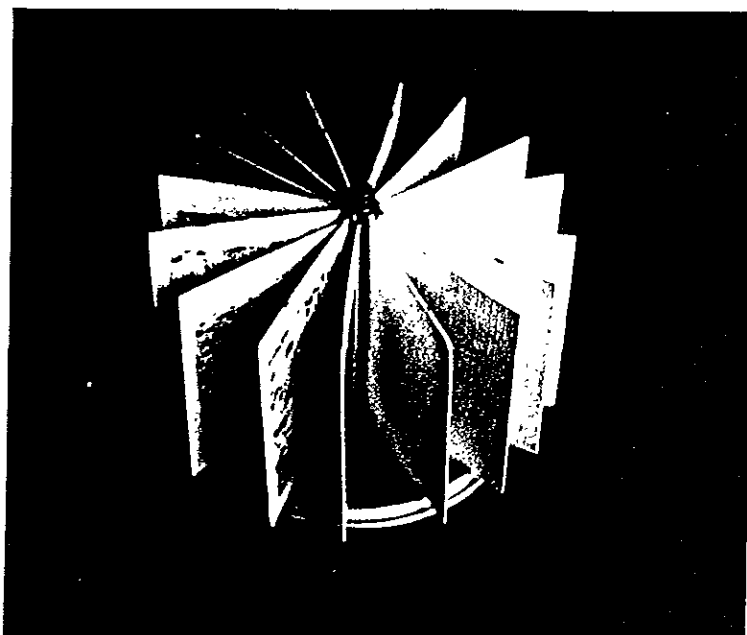
Del formato general del libro podemos pasar a lo particular de la forma de la página. Esta consiste en un rectángulo de hule corrugado que mide 50cm x 40cm. Menciono su tamaño para poder apreciar la relación de lado con lado. Su forma obedece a la necesidad de obtener un espacio neutro en donde el drama sea expresado por la textura registrada, tratando que la banqueta no pierda su papel protagónico. De haber elegido un rectángulo muy "apaisado", notoriamente vertical, o incluso un cuadrado, o peor aun, un formato triangular o irregular; la atención del lector se habría desplazado del objetivo.



#### 3.2.4. Eliminación de pastas.

Eliminé las pastas para acentuar el sentido de no principio y no fin que traté de causar con la estructura circular; multiplicando así las posibilidades de lectura al poder iniciar esta desde cualquier punto y ser abandonada en el lugar que se desee; ya sea antes de concluir la lectura de todas las imágenes o seguir leyendo después de los 360°.

El no añadir pastas expone al libro mostrándolo en su totalidad. De golpe podemos apreciar su estructura y, si lo recorremos con atención; podremos acceder a las imágenes que contiene. Del mismo modo, la banqueta se encuentra expuesta en su totalidad, mas hay que mirar con atención para lograr la lectura de sus imágenes. La banqueta se muestra como soporte y como contenido a la vez (al igual que mi libro).







### 3.2.6. No verbal.

En donde el "texto" está constituido por imágenes.

Cada página aporta a la lectura de el libro un código que adquiere mayor sentido conforme en esta se avanza, reforzándose con el resto, de la misma manera que una letra depende de otras para formar palabras.

En *El Libro del Eterno Retorno* a las imágenes se les deja hablar por ellas mismas, encontrando en esta tesis palabras que tratan de explicar lo que por sí mismo ya se dijo.

De mi búsqueda de imágenes por las calles observé que solamente una se encontró acompañada por texto. Casi el 100% de los dibujos prescinden de palabras que los descifren o complementen. Cuando existe texto cerca, se debe a la necesidad de aprovechar el espacio colindante por otros transeúntes sedientos de esgrafiar, creándose así collages colectivos en donde el respeto al trazo ajeno prevalece.

Este hecho puede indicar que:

- a) El hacedor de la imagen confía en la eficacia de esta.
- b) El hacedor de la imagen se siente incapaz de poner en palabras al sentido de esta.
- c) Las dos cosas juntas.

### **3.3. CON RESPECTO AL CAPÍTULO UNO.**

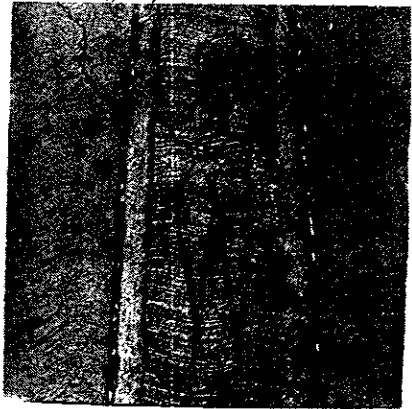
#### **3.3.1. LIBRO COLECTIVO, DE ANÓNIMOS Y DE ARTISTA.**

*El Libro del Eterno Retorno* existe gracias a muchas personas que por algún motivo dejaron una marca en el cemento fresco, dejando así un registro de su existencia.

Curiosamente, estos dibujos no se encuentran acompañados por firmas o nombres que permitan identificar al autor, esto puede indicar que las imágenes no están narrando anécdotas personales, que el propósito no es el de dejar un testimonio de identidad individual como sucede en los "Aquí estuvo Perengano".

La nula preocupación por el reconocimiento de la autoría del dibujo, así como la similitud de las imágenes seleccionadas con las de otros pueblos y otros tiempos, me permiten leerlos como testimonios de una identidad más amplia, una identidad perteneciente al género humano y no a un solo individuo.

Como puede probar que el arcaico que acompaña este vestigio tuvo un propósito arquitectónico y no la intención nerviosa de representar a Rosa Celia Chigoyan o a Lola la Trásera? Sin embargo, quien puede asegurar que lo que llamamos "Venus de la fertilidad" tengan en efecto la finalidad que suponemos?

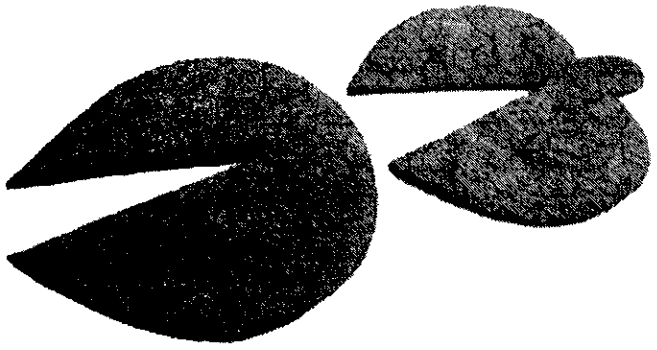


Una "finalidad" no será producto de nuestra sociedad actual: en donde un cuerpo desnudo femenino voluptuoso que se considere una "digna obra de arte de la antigüedad" debe ser relacionada con la maternidad o con algún rito de fertilidad?

En otras palabras... Una imagen de, o por la con que fue hecha o por la no con que fue hecho el universal



es arcaica por la lectura que se le da. Figura antropomórfica del paleolítico encontrada en Willendorf, Austria. hecha se cree relacionada con la maternidad simple con un culto a la fertilidad. y atemporal



*El Libro del Eterno Retorno*, sin negar su carácter colectivo, es a la vez libro de artista ya que es en si mismo una obra de arte visual. Está hecho por una artista que se hace responsable de todo su proceso, esto incluye la elección del concepto y de todos los elementos que lo conforman: estructura, forma, técnicas, interactividad, manera de leerse, movimiento, color, tamaño, materiales, mecanismo, etc., siendo imposible alterar alguno de sus componentes sin que cambie su identidad. Además, la artista selecciona las imágenes anónimas que lo integran, llevando un proceso de discriminación que permite dirigir con coherencia la lectura hacia el concepto deseado. Otra labor de la autora es la de encuadrar la imagen deseada, en otras palabras, decide la composición de cada página. Otra característica que lo sitúa como libro de artista es que la forma y el contenido están íntimamente ligados y no se necesita saber leer para entablar una comunicación a través de este.

Resumiendo, el empleo de imágenes hechas por otros lo carga de un origen colectivo. Al desconocer la autoría de estas podemos decir que trata de anónimos y al estar hecho por una artista que manipula y elige las imágenes poniéndolas en el contexto que apunte hacia el concepto deseado; todo bajo un criterio plástico personal, lo hace un libro de artista.

### 3.3.2. OBJETO.

Este libro es un objeto ya que cuenta con elementos como: masa, peso, tamaño, forma..., está hecho por el ser humano así es que no es una cosa. Se trata de un objeto manipulable para su transformación, de carácter artístico y lúdico, más no utilitario.

*Los libros - objeto retoman del pasado la posibilidad de utilizar estructuras que atiendan mas adecuadamente a la eficiencia de su lectura ya que aqui la forma es el resultado de una estructura. 6*

*El Libro del Eterno Retorno* determina su forma como consecuencia de su estructura, logrando así contenidos "escultóricos". Estos se encuentran subordinados a un fuerte contenido conceptual a ser decodificado. Por lo que toma elementos del libro objeto, no de manera pura, siendo así un híbrido que pertenece más al género del libro de artista.

Otro ejemplo de esto es la necesidad en su uso de una experiencia táctil que modifica al objeto, más el objetivo de esta es el de apoyar al contenido del libro y no el de darle prioridad sobre el contenido informativo como es en el caso del libro - objeto puro.

Los libros-objeto son por lo general piezas únicas o bien, se pueden encontrar en pequeñas series manualmente controladas. Este es otro

factor que relaciona al género del libro-objeto con "*El Libro del Eterno Retorno*".

### **3.3.3. REGISTRO Y PIEZA UNICA.**

*El Libro del Eterno Retorno* es el resultado de la impresión de banquetas (que fungen como "placas") en papel, situándolo como un libro de neo gráfica que incluye al frotado entre otras técnicas.

Pretender hacer una copia idéntica de el, sería imposible ya que, aunque lográramos conservar las "placas" intactas (a veces las delegaciones repavimentan), el encuadre y la técnica empleados en cada imagen, así como la saturación exacta que se logró de los pigmentos utilizados, son irrepetibles. Además, como Eduardo Chavez lo menciona cuando se refiere a su libro (como registro de las huellas dactilares del lector): "*Aunque se podría hacer un tiraje de dos o tres, me interesa más que sea uno solo para que guarde la historia de todo aquello.*" 7

#### **3.3.4. PÚBLICO, PRIVADO E INTIMO.**

La banqueta, como espacio público es el origen de este libro: origen al surgir de esta la idea del libro, y origen al ser la matriz de los frotados. Público que existe pero casi no se lee, a veces considerado como vandalismo, a veces ignorado por completo.

La calle es un espacio público, las banquetas también pero sobre todo, las imágenes encontradas *en estas parten de la colectividad.*

Lo público (que pertenece a todos). visto desde un sentido amplio, atañe al espacio físico, a la pluri-autoría del libro y al contenido de las imágenes seleccionadas al considerar que parten del inconsciente colectivo.

Al exponer el libro se reduce y delimita la cantidad de lectores a unos cuantos. De tal forma que el espacio y contexto en donde se lean las imágenes será determinante para el tipo de público, así como su número. Paradójicamente, aunque las imágenes adquieran un contexto elitista (en donde no todos tienen acceso), ganarán en ser leídas con mayor detenimiento y posiblemente por más gente que las que están expuestas en la calle.



Intimo porque al terminar su exhibición, este libro será leído y manipulado por su dueño y allegados. Pasarán las imágenes a habitar, de un espacio público (la calle), a uno privado (la galería) y finalmente a uno íntimo (la casa de alguien).

### **3.4. CONSTRUCCIÓN DEL LIBRO. PROCESO Y EXPERIMENTACIÓN.**

#### **3.4.1. EL NEGRO COMO CONSTANTE.**

- a) Ayuda a reforzar la unidad, tratándose de trazos, imágenes y texturas distintas.
  
- b) Neutro, por lo tanto ayuda a mantener la atención en las texturas, en los trazos y en las formas que de estos surjan. El empleo de otro color implicaría darle un peso simbólico y una carga emotiva que entorpecería la lectura de las imágenes.
  
- c) Teniendo como base al blanco, el pigmento negro permite manipular la carga matérica, logrando con esto obtener, (dependiendo de la cantidad y distribución de este en la página) tanto altos contrastes como una alta gama de grises. Esto es importante ya que la impresión de la banqueta implica un proceso de traducción de lectura que va de lo táctil (tridimensional) a una lectura gráfica (bidimensional). En donde antes el relieve dictaba la forma, ahora lo hace la densidad de carga matérica del pigmento.

### 3.4.2. MATERIALES GRÁFICOS.

Las técnicas empleadas resultan de la utilización de los siguientes materiales:

Materiales Grasos: Lápices de cera , vaselina.

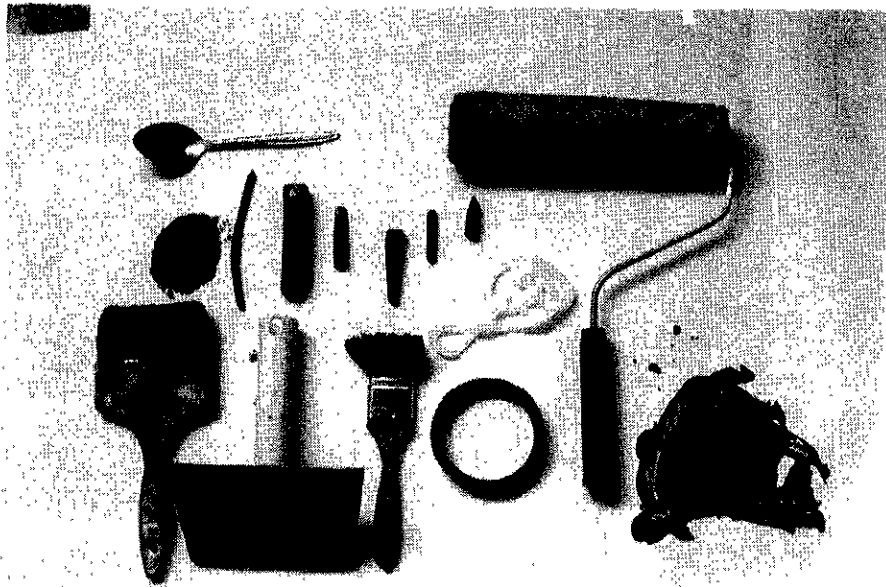
Materiales Fluidos: Pintura vinílica + agua.

Materiales Pulverizados: Grafito en polvo.

Materiales Sólidos y Secos: Barras de grafito, barras de carbón comprimido y natural.

y de las siguientes herramientas.

Maskin tape, brochas, cuchara, rodillos suave y duro de un mango, aspiradora y laca plástica transparente.



### **3.4.3. TÉCNICAS DE IMPRESIÓN.**

Para la realización de mi libro, empleé varias técnicas de impresión combinadas con diferentes tipos de papel y tela como soporte. El propósito de esto no fue el de hacer un catálogo de técnicas. Las distintas posibilidades de impresión utilizadas en mi libro obedecieron a lo siguiente:

- 1.- No todas las técnicas funcionan igual en todas las banquetas. En ellas podemos encontrar desde texturas muy pronunciadas hasta pisos muy lisos. Por ejemplo, la técnica de la vaselina con grafito en polvo que más adelante describiré, no sirve en pisos lisos ya que en lugar de registrarse la textura existente en la banqueta, lo que se marca a la hora de esparcir el pigmento, resultan ser los brochazos de la aplicación de la crema. También en banquetas de este tipo, la barra de grafito o carbón rígido lastiman mucho al papel, rasgándolo.
- 2.- Lo mismo que el punto anterior pero en función al tipo de trazo existente. Algunas técnicas pueden anular las líneas demasiado delgadas...

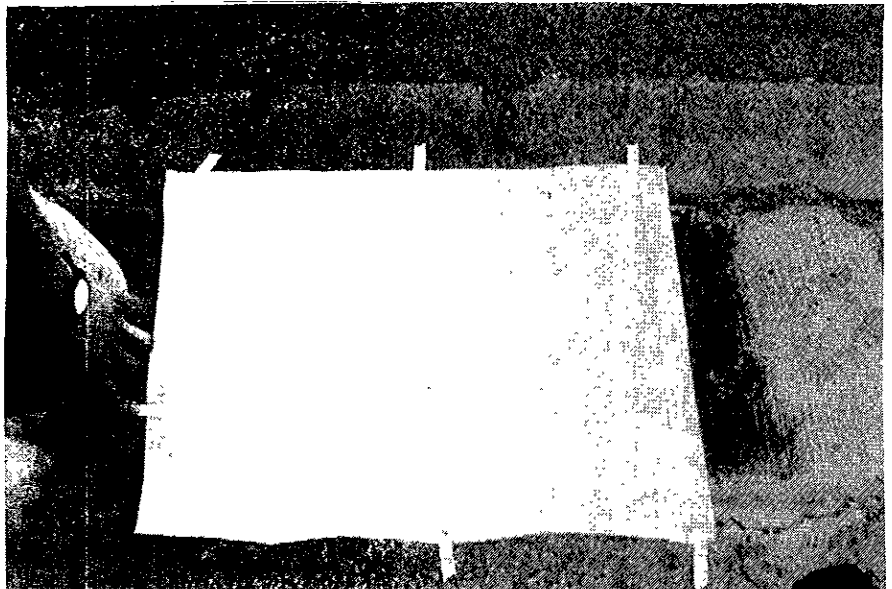
3.- Veo a mi libro como un políptico en donde *cada página aporta a la lectura de el libro un código que adquiere mayor sentido conforme en esta se avanza, reforzándose con el resto, de la misma manera que una letra depende de otras para formar palabras.* 8 Esto desde un punto de vista estructural que determina el tipo de lectura. Pero, visualmente hablando, ya que se trata de un libro de artista; lo veo como políptico en donde la aportación no solo conceptual sino también plástica de cada imagen es importante para el todo. La imagen obedece primeramente a la captura del original. Por lo tanto está subordinada a las posibilidades plásticas que esto le permita. No puedo ni debo truquear el registro con pretensiones estéticas. Podría resultar tentador manipular la imagen para lograr atmósferas, tensiones o contrastes en donde no los hay. Acción que resultaría reprobable ya que considero que un registro en sí mismo tiene su propia belleza. La belleza que resulta de el poder leer la verdadera naturaleza de una acción.

Lo increíble cuando se procede de esta manera (respetando las necesidades reales de las parcialidades) es que por añadidura se consigue una serie de soluciones plásticas que dotan a la obra, al ser vista de una manera integral, de una riqueza plástica per sé.

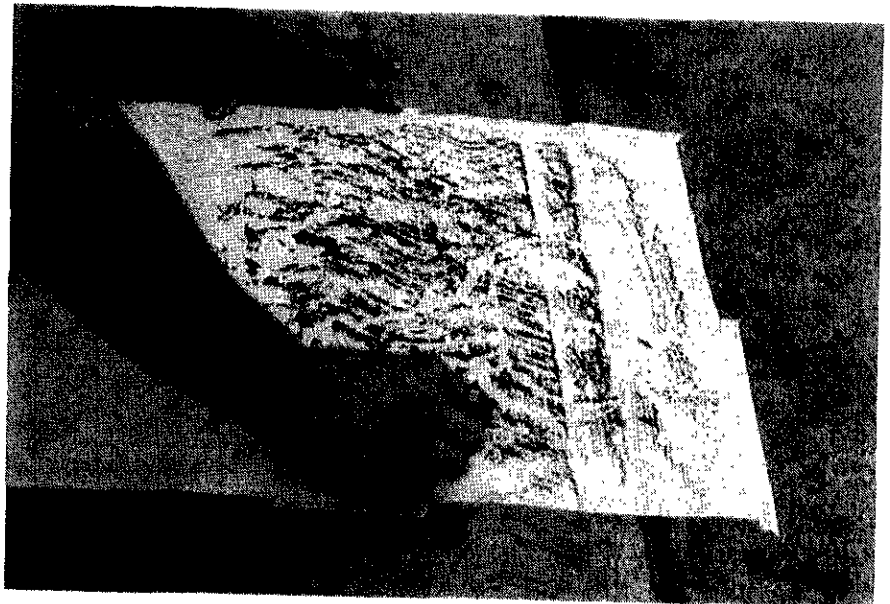
En todos los casos se empieza por barrer con una brocha la sección de banqueta a reproducir.



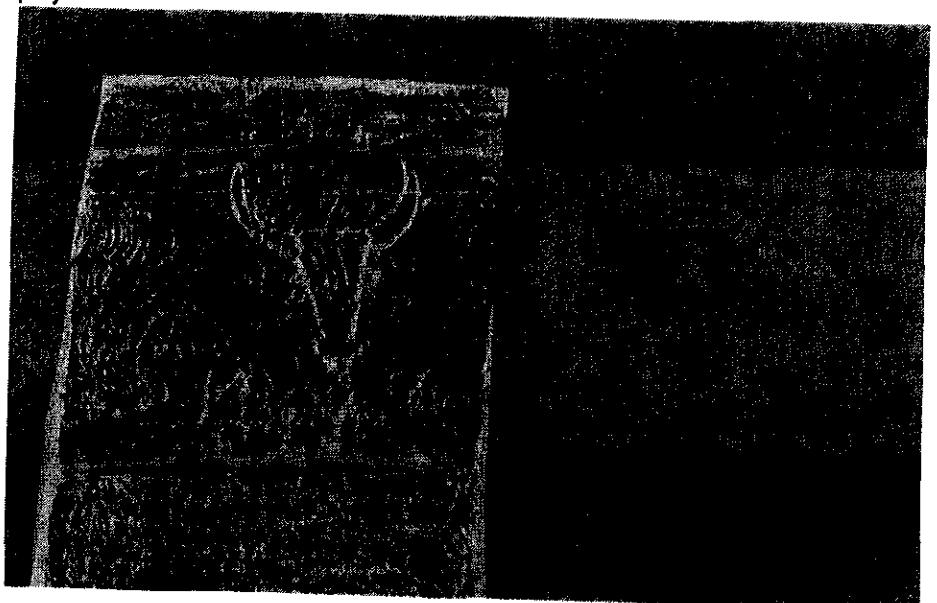
Después, en el caso de los materiales grasos, así como en el de los sólidos y secos; se coloca la hoja en el área limpia de tierra y basura, y se fija con maskin tape a la banqueta procurando que quede restirada.



Es entonces cuando se toma la barra ya sea de grafito, carbón o de cera y se frota por su lado ancho uniformemente sobre el papel o tela, según sea el caso. Poco a poco irá apareciendo el registro de la textura de la banqueta.



Aquí obtenemos un registro orientado de la misma manera que el original, a diferencia de los producidos bajo los métodos de vaselina + grafito y el de vinílica, en los que la imagen queda invertida a manera de espejo.



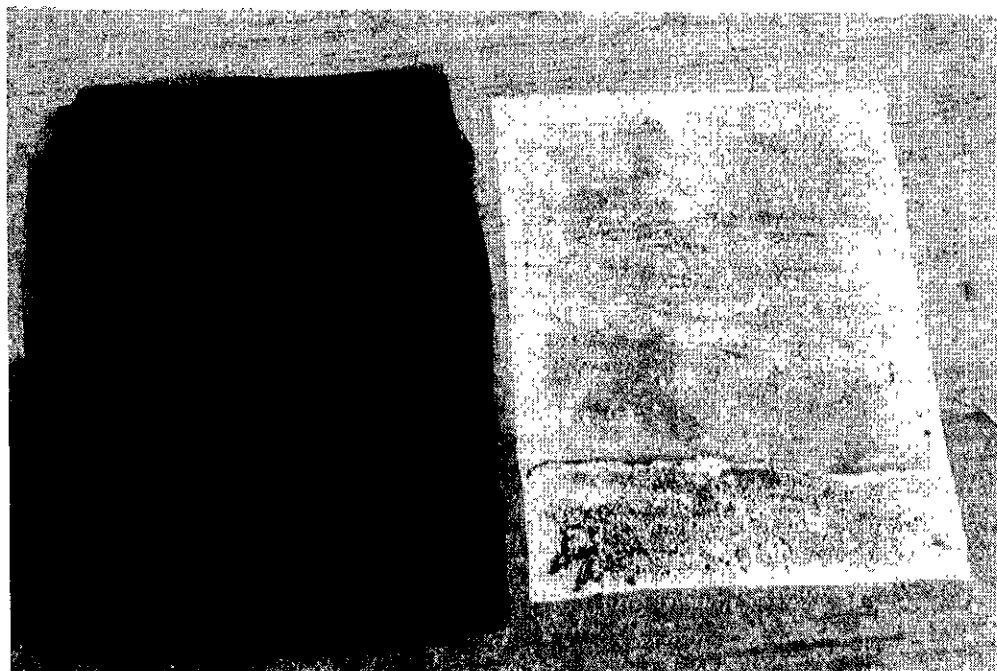
Cuando se utilizan materiales fluidos, en este caso pintura vinílica, se debe trabajar rápidamente debido a su tiempo de secado. La vinílica se va secando conforme es aplicada en el cemento, siendo difícil obtener un registro uniforme. Para ello conviene adelgazarla con agua y en lugar de utilizar brocha para su aplicación, utilizar una esponja con mango especial para pintar paredes. Esto, claro, después de haber barrido la acera.



Inmediatamente después de aplicar la pintura se debe colocar el pellón en dicha superficie, ejerciendo presión (de adentro hacia afuera) con las manos, constatando con la humedad que se deja ver por detrás, que todo el pellón ha absorbido la pintura.

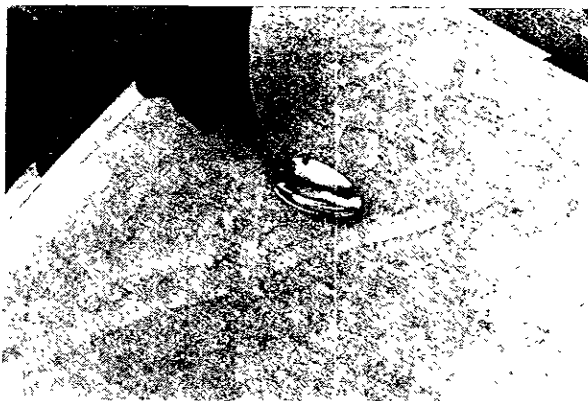
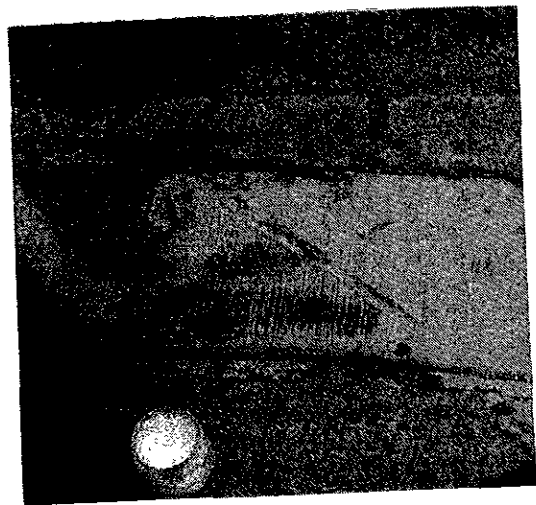


Para terminar con esta técnica es importante retirar el pellón antes que se adhiera a la banqueta por la acción de la pintura al secar.



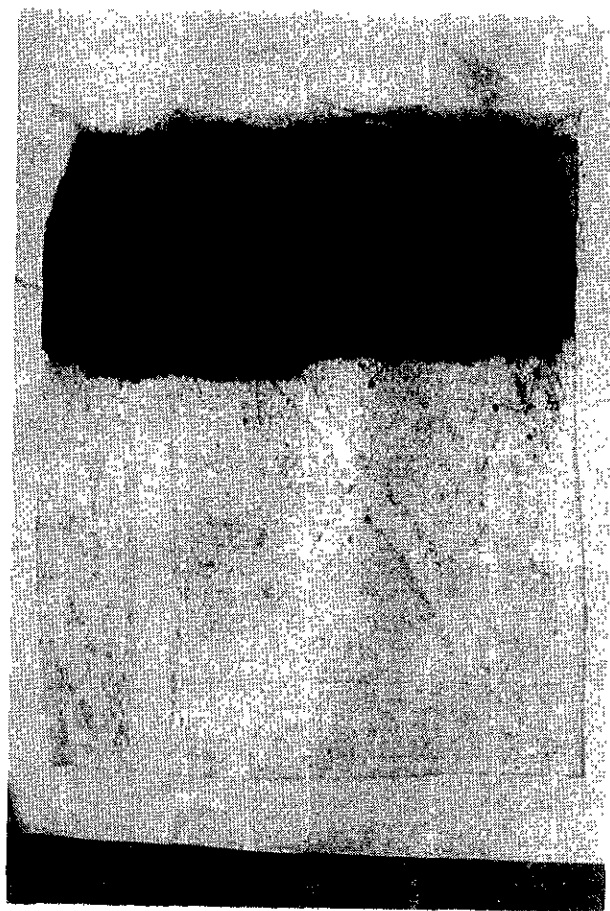
Última técnica. El material pulverizado (grafito) se adhiere al papel gracias a un graso que tiene la propiedad de fijador (vaselina).

Después de limpiar la acera. con una brocha se aplica uniformemente la vaselina sólida, permitiendo que esta cubra toda la superficie a registrar,



Se coloca la hoja y para que esta registre la textura de la banqueta se puede ejercer presión con las manos, la cuchara (movimientos circulares) o bien, pasarle el rodillo.

Al terminar se desprende la hoja de la banqueta y se procede a cubrirla con grafito en polvo, quedando adherido en las partes que tiene vaselina. Se sacude el exceso y, con la salida de aire de la aspiradora, se apunta a la hoja para expulsar la sobre saturación de grafito, especialmente en las zonas que deben quedar blancas.



Finalmente, con la ayuda de una laca transparente en aerosol, se rocían las hojas con motivo de fijar los pigmento empleados y proteger en la medida de lo posible las imágenes impresas. Esto evitando transgredir la apariencia natural que proporcionan las técnicas empleadas.



#### **3.4.4. MATERIALES DE SOPORTE GRÁFICO.**

Con respecto a las impresiones de las imágenes.

##### **PAPEL:**

**BOND.** Aunque no es uno de los papeles que mejor registraron la imagen (es poco flexible), lo utilicé ya que permite un buen alto contraste. Al tener sus poros muy cerrados se conserva limpio de pigmento en donde no se incide específicamente con este. También resultó resistente ante la acción frotado con barra rígida.

**KIMBERLY CLASSICO.** Al tener este papel una textura rayada dificultó la claridad de imagen. El pigmento registró más las líneas propias de la textura del papel que las que provenían de la banqueta. Suprimí su uso en el libro.

**JAPONES (de arroz).** Hay que tener cuidado de no romperlo, por lo que no es bueno frotarlo con barra dura, sin embargo dependiendo del tipo de banqueta (que esta no sea lisa), puede obtenerse excelentes resultados con lápices de cera. También es muy fiel absorbiendo vaselina pero hay que asegurarse que a la hora de pasar la cuchara no se rompa. Sin embargo, su transparencia evita obtener blancos intensos.

PAPEL ABSORBENTE. Resultó ser un fracaso debido a su grosor.

MANTEQUILLA. Bueno para carbón suave. Permite una saturación capaz de crear negros muy intensos.

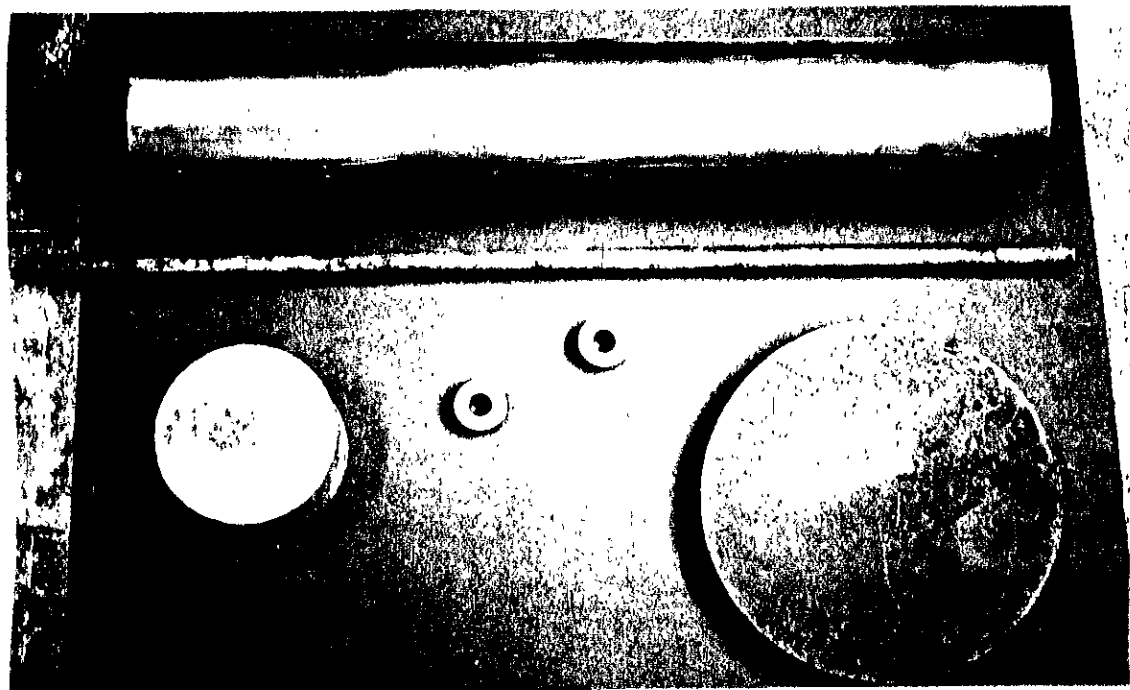
**Tela:**

PELLÓN. Resultó un soporte perfecto para todas las técnicas. Eligiendo un grosor muy delgado, permite el fiel registro de la imagen y a la vez posee una resistencia a prueba de agua, así como de el maltrato más rudo por el frotado. Una cualidad que no debe tomarse como desventaja es que al realizar la técnica de la vaselina, en el momento de limpiar el excedente de polvo de grafito, este se adhiere un poco a la tela que no fue cubierta de la crema, obteniendo poco contraste entre fondo y dibujo (banqueta y trazo).

### 3.4.5. MECANISMO GIRATORIO.

Para la construcción del soporte cilíndrico rotatorio, utilicé los siguientes materiales:

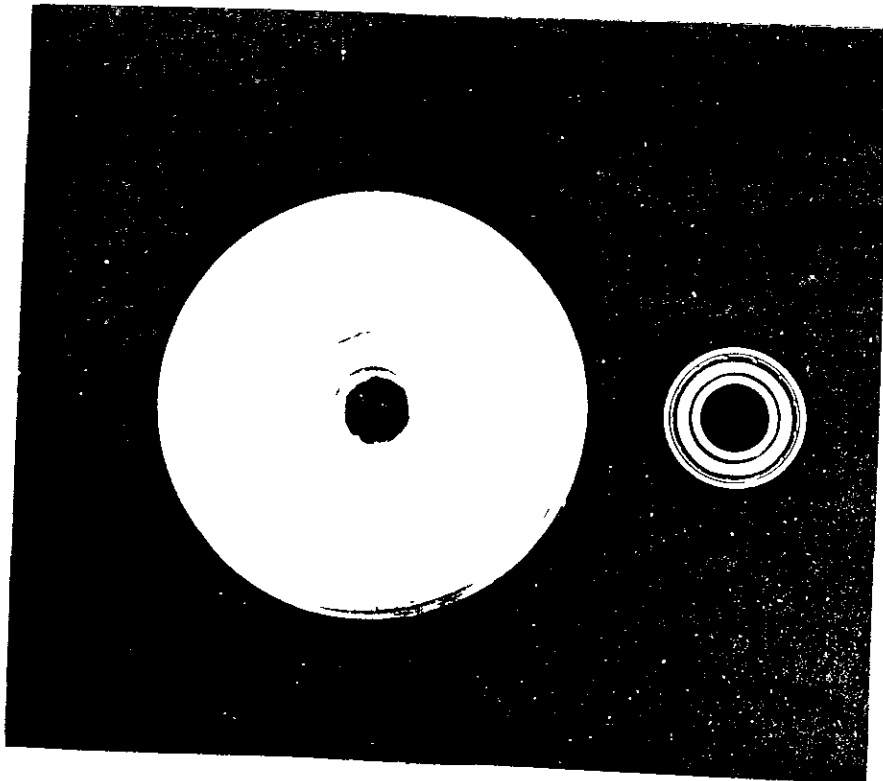
- Un tubo de fierro (negro) 4" de diámetro, calibre 18 x 51cm de largo.
- 2 baleros 6202 radiales de una sola hilera de bolas.
- Redondo cold rolled de 3/4" de diámetro x 54cm de largo.
- Placa de acero A-36 cortada con proceso oxiacetilénico de manera circular con 2 cm. de espesor y radio de 24 cm.
- Tuerca.
- Aluminio de 4" de radio x 19mm de largo. 2 tramos.



Del aluminio se hicieron dos tapas. Estas sirven para sellar al tubo por sus dos extremos ya que fueron hechas exactamente a la medida de este. Otra característica de las tapas es que en su centro se sacó un círculo del diámetro de los baleros (caja).

Esto indica que las tapas tienen una doble función:

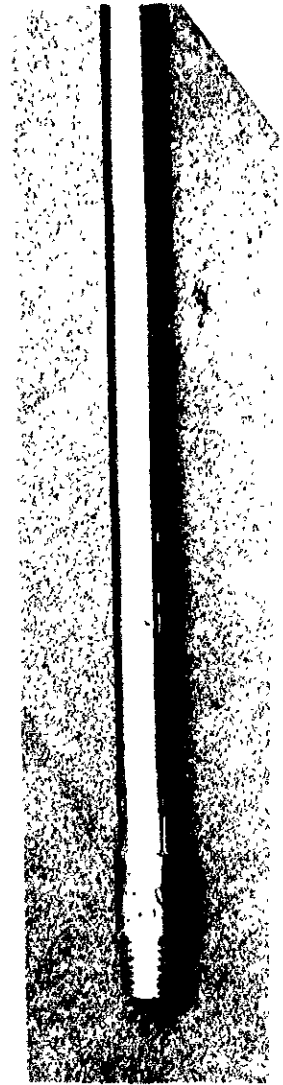
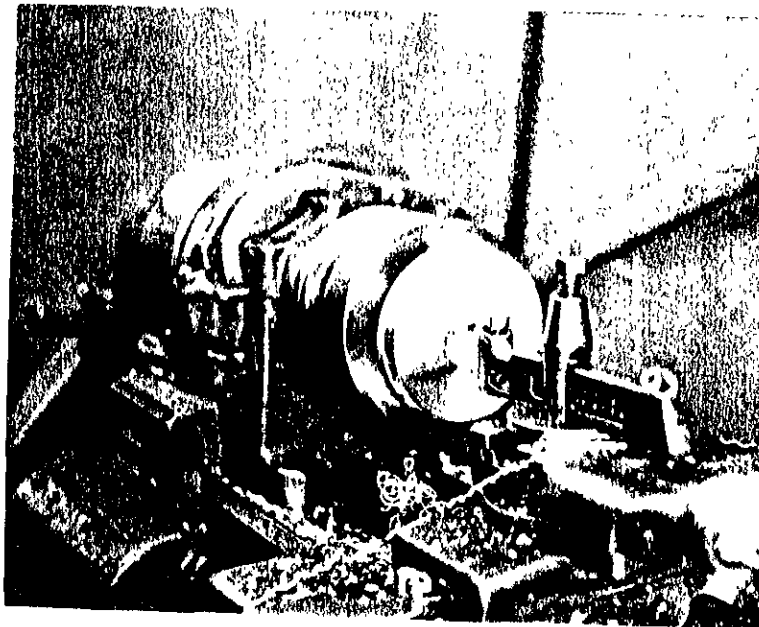
- a) Contener y sujetar a los baleros, alineándolos.
- b) Tapar los extremos del tubo, no solo por cuestiones estéticas sino para alinear y unir al tubo con el eje (redondo) que se encuentra incertado en los baleros.





Una descripción secuencial del armado sería:

1 A uno de los extremos del eje se le hace un roscado, siendo esta parte antecedida por un tope.



2 Se hacen dos tapas cuya medida externa corresponde al diámetro interno del tubo y, que posea un rebaje en su centro en el cual pueda empotrarse un balero (caja de balero).

3 Los baleros se introducen cada uno en su caja quedando así integrados a las tapas.



4 El tubo se tapa por uno de sus lados. Esta tapa tiene un orificio en su centro por el que pasará el eje.

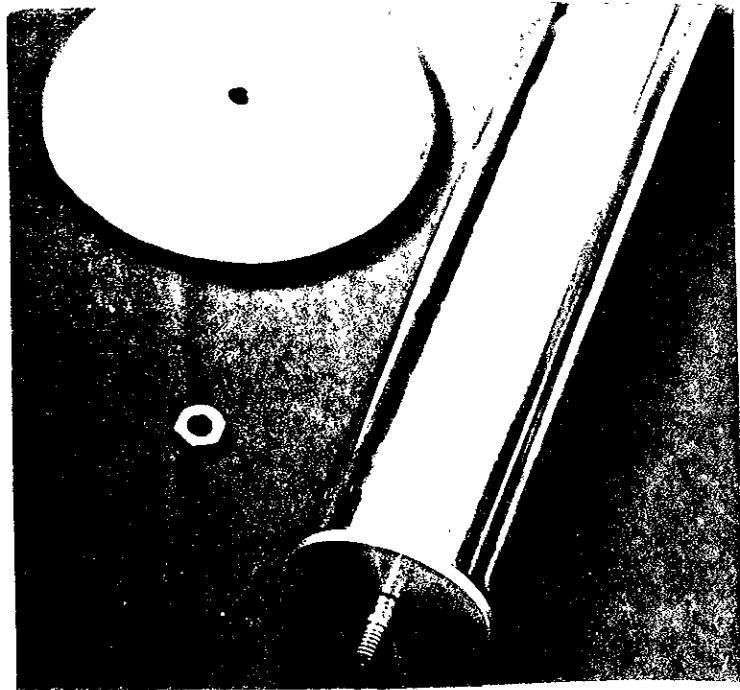


5 Se mete al eje adentro del tubo haciendo que atraviese el balero. Gracias al tope que se hizo al eje solo quedará expuesto al exterior su parte encordada.



6. Se tapa orto extremo del cilindro cerciorándose de que el eje quede incertado en el balero.

7. A la base, en su centro se le hizo un barrenado roscado, de tal manera que caze con la parte roscada sobresaliente del eje.



8. Para asegurar al eje con la base, en esta se colocó un tornillo que se enrosca en contrasentido.

Para unir las piezas, estas fueron ensambladas a presión o bien atornilladas y no fue necesario hacer uso de soldadura.



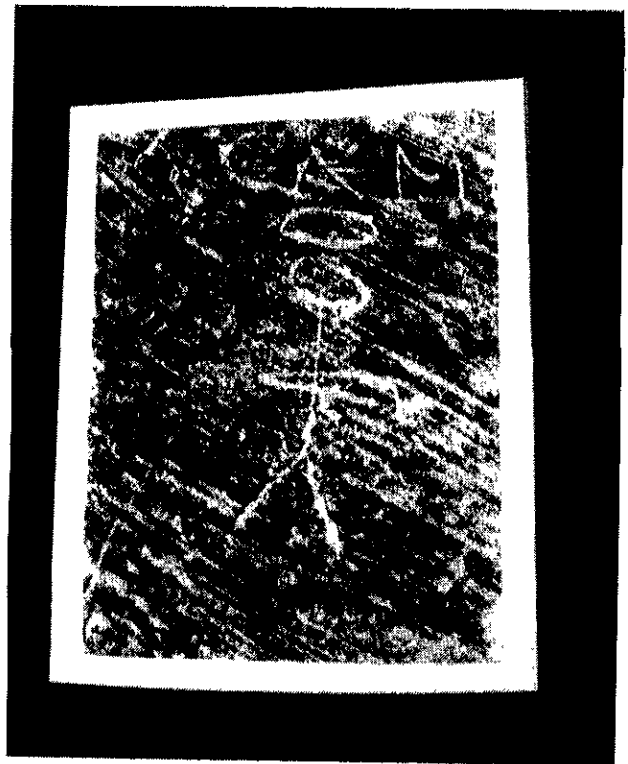
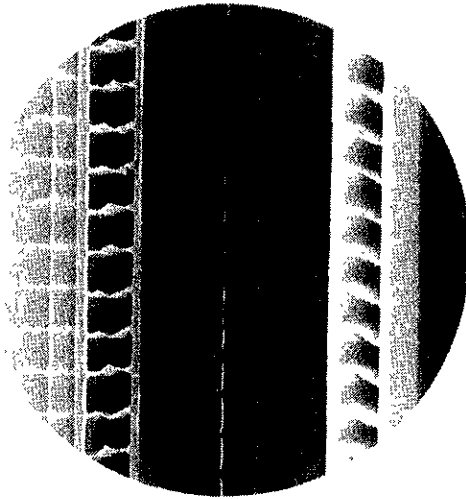
Por último, a la estructura de metal se le adosan las páginas del libro (como lo indica el siguiente capítulo). Para esto solo es necesario acercar la página al tubo, por el lado que tiene el imán.

Al hojear las páginas, estas automáticamente darán vuelta al cilindro junto con los baleros., manteniéndose el eje y la base inmóviles. "*El Libro del Eterno Retorno*" puede girar hacia la derecha o bien en sentido contrario a las manecillas del reloj.

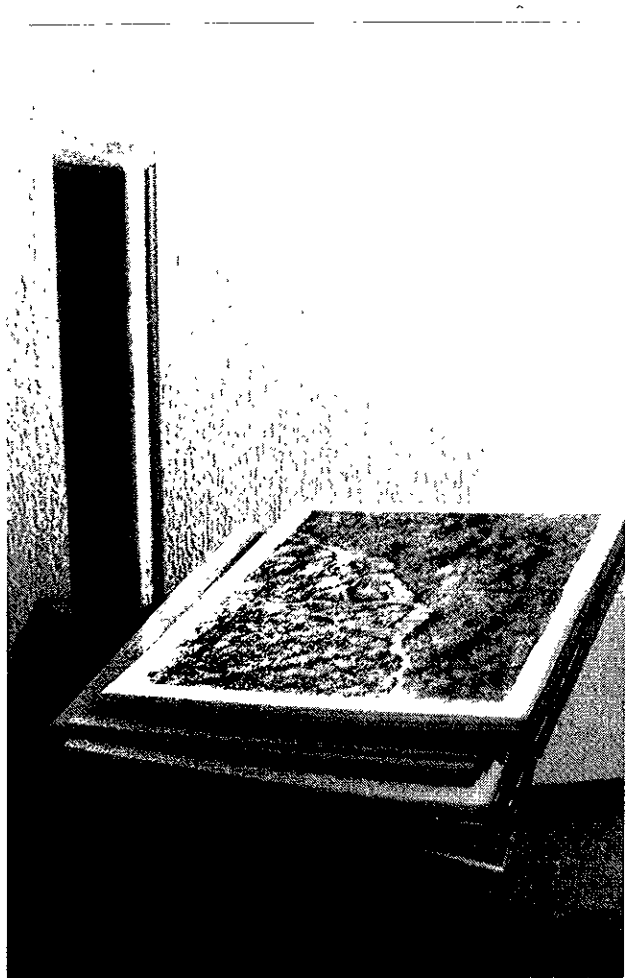
### **3.4.6. CONSTRUCCIÓN DE LAS PÁGINAS INTERCAMBIABLES.**

Las imágenes impresas, después de pasar por el proceso de fijado (barniz damar en aerosol), se recortan a que queden de un tamaño de 45 x 34cm. y se pegarán en hojas mayores (50 x 40cm.) de polipropileno corrugado blanco, obteniendo con esto:

- a) Soporte físico y visual. El plástico al ser rígido sostiene a la hoja. A la vez, dota de blanco al papel que es transparente, acentuando el contraste en la imagen.
- b) Marialuisa neutra que a la vez de enmarcar, protege un poco a la imagen, al ser manipulada.
- c) Descanso entre imagen e imagen ya que esta vendrá adherida solo por una de sus caras logrando con esto alternar una textura con un espacio en blanco.



A lo largo de uno de los lados de 50cm. del plástico, sujetaré un imán de refrigerador para lograr con esto la facil adherencia de la página a la estructura cilíndrica de metal.



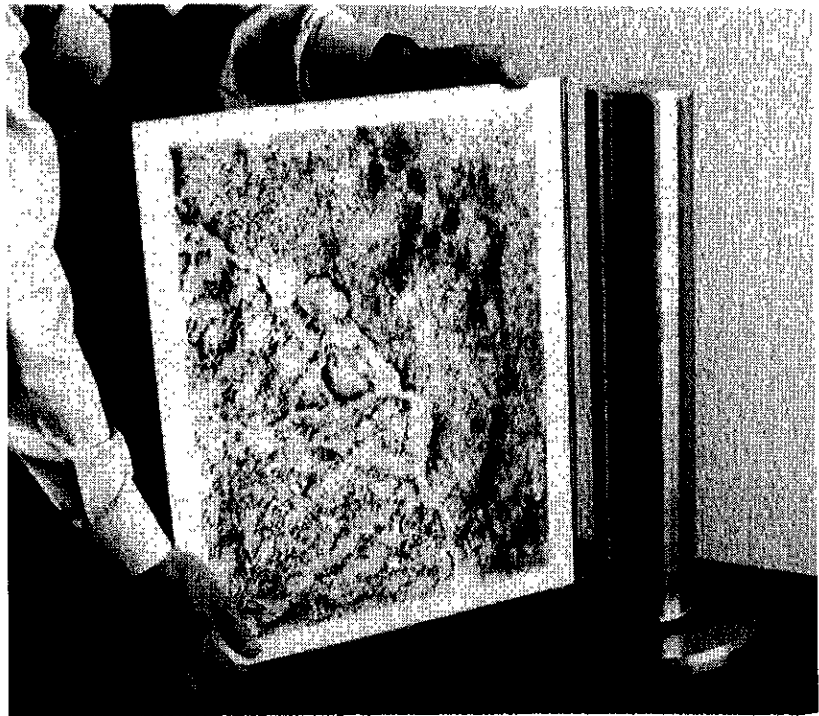


### 3.4.7. EL LIBRO TERMINADO.

Ahora solo nos resta armar el libro.

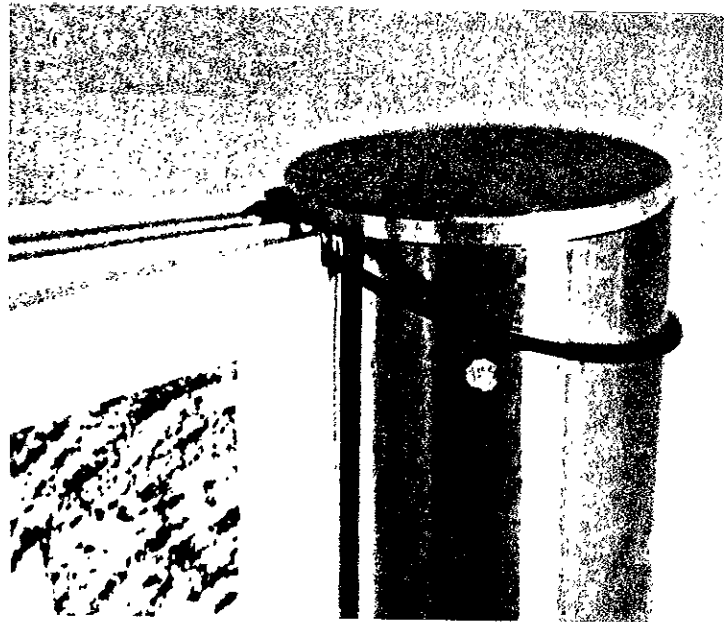
Al acercar las páginas al tubo de metal sentiremos un pequeño jalón que no depende tanto de nuestros movimientos sino del efecto de atracción causado por la cercanía del imán al metal.

Lo más aconsejable es permitir que el imán se adhiera al tubo y después, arrastrarlo de tal manera que la hoja quede vertical y derecha.



Para asegurar que las páginas no se despeguen del eje al querer abatirlas, deben ser sujetadas con un O´ring. Este funciona como una liga hecha de nitrilo por lo que con el uso no pierde su fuerza y elasticidad.

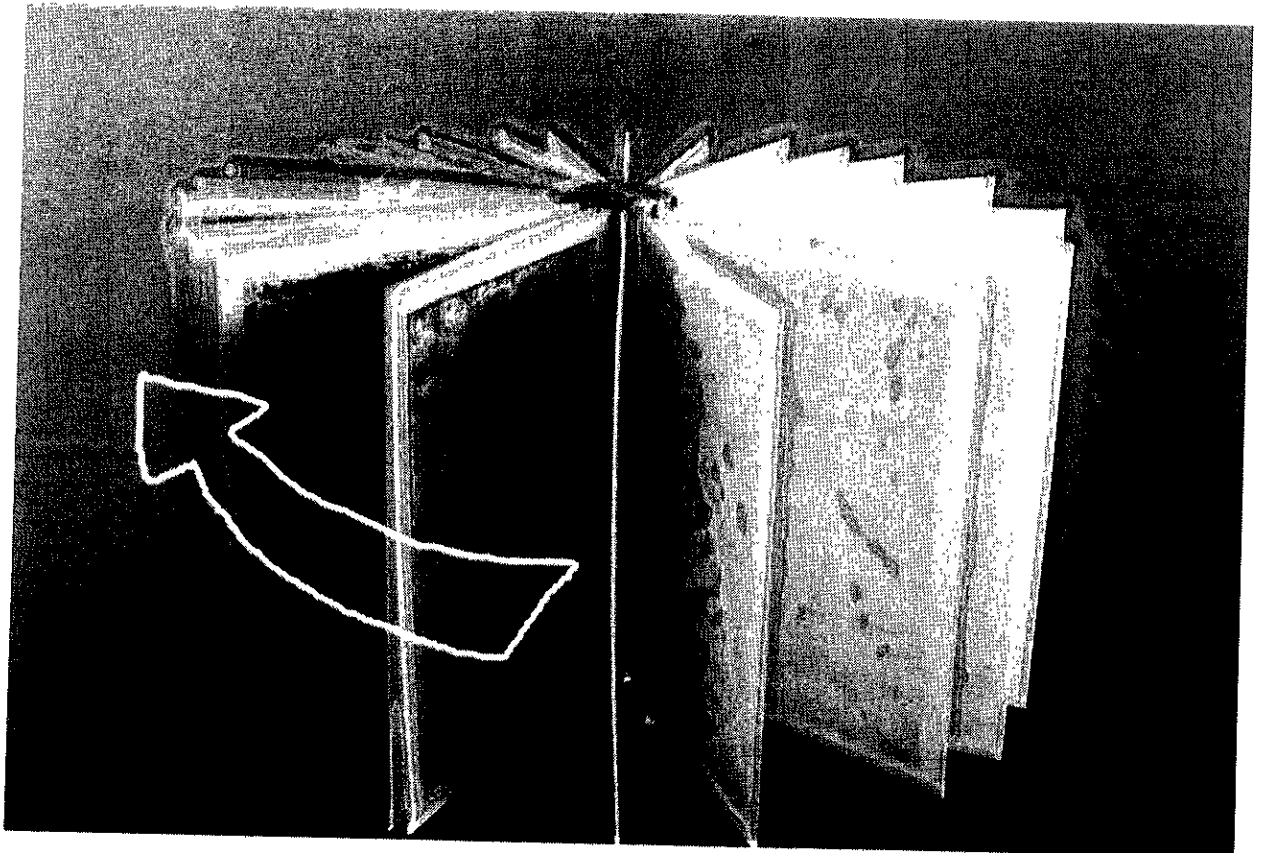
El O´ring se coloca justo adentro de una pequeña hendidura en forma de U que cada página posee en su parte superior izquierda, justo junto al imán.



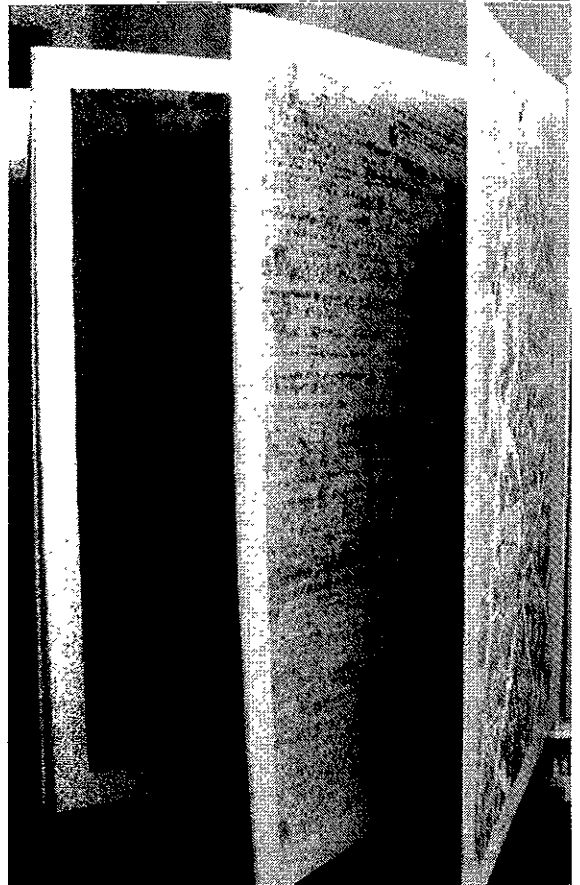
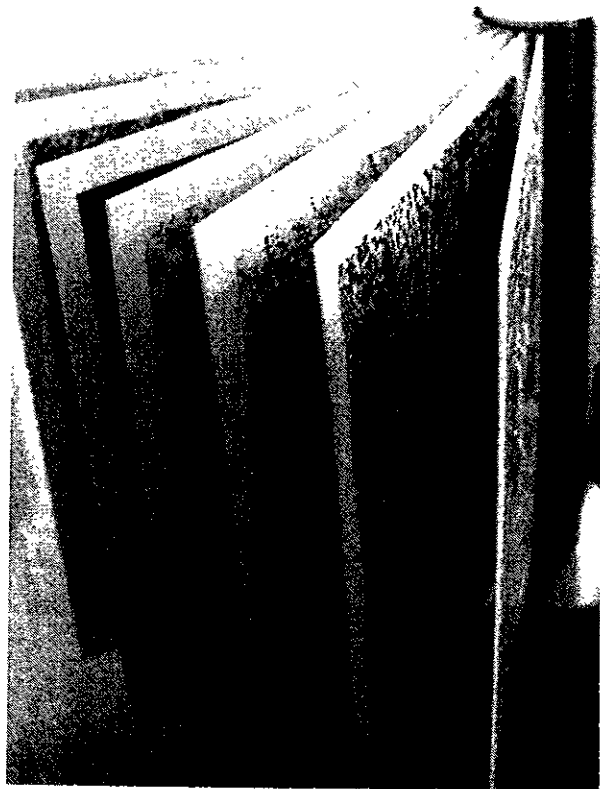
Es importante que cada página que coloquemos en el eje sea sucedida por este paso ya que pretender realizarlo hasta tener colocadas todas las páginas imposibilitaría la operación.

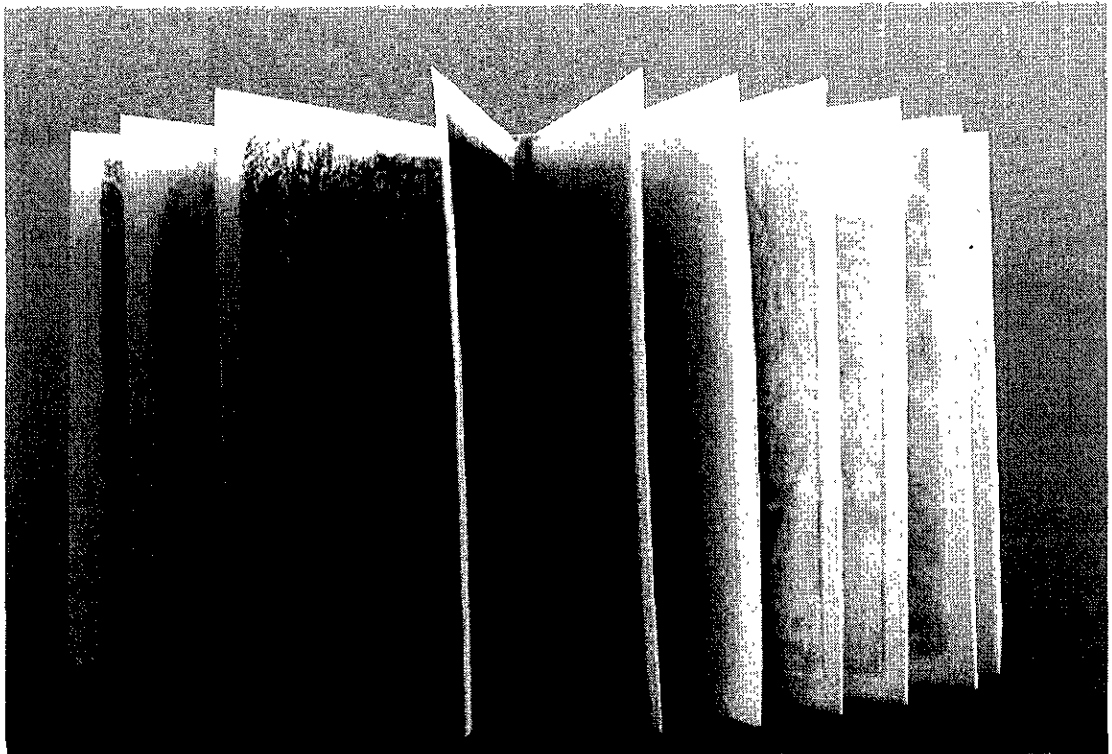
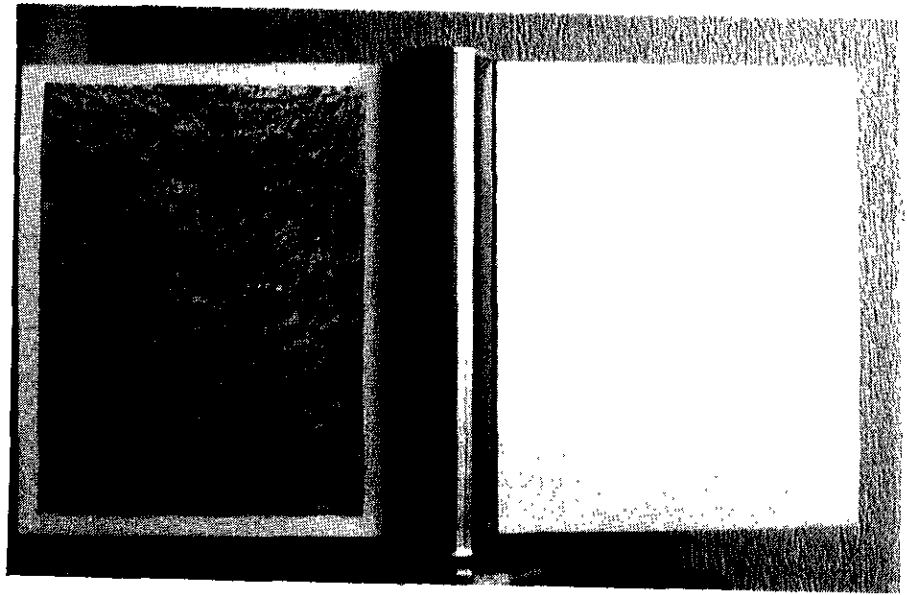
Para retirar la hoja, basta con liberarla del O´ring y alejarla del tubo de preferencia con las dos manos.

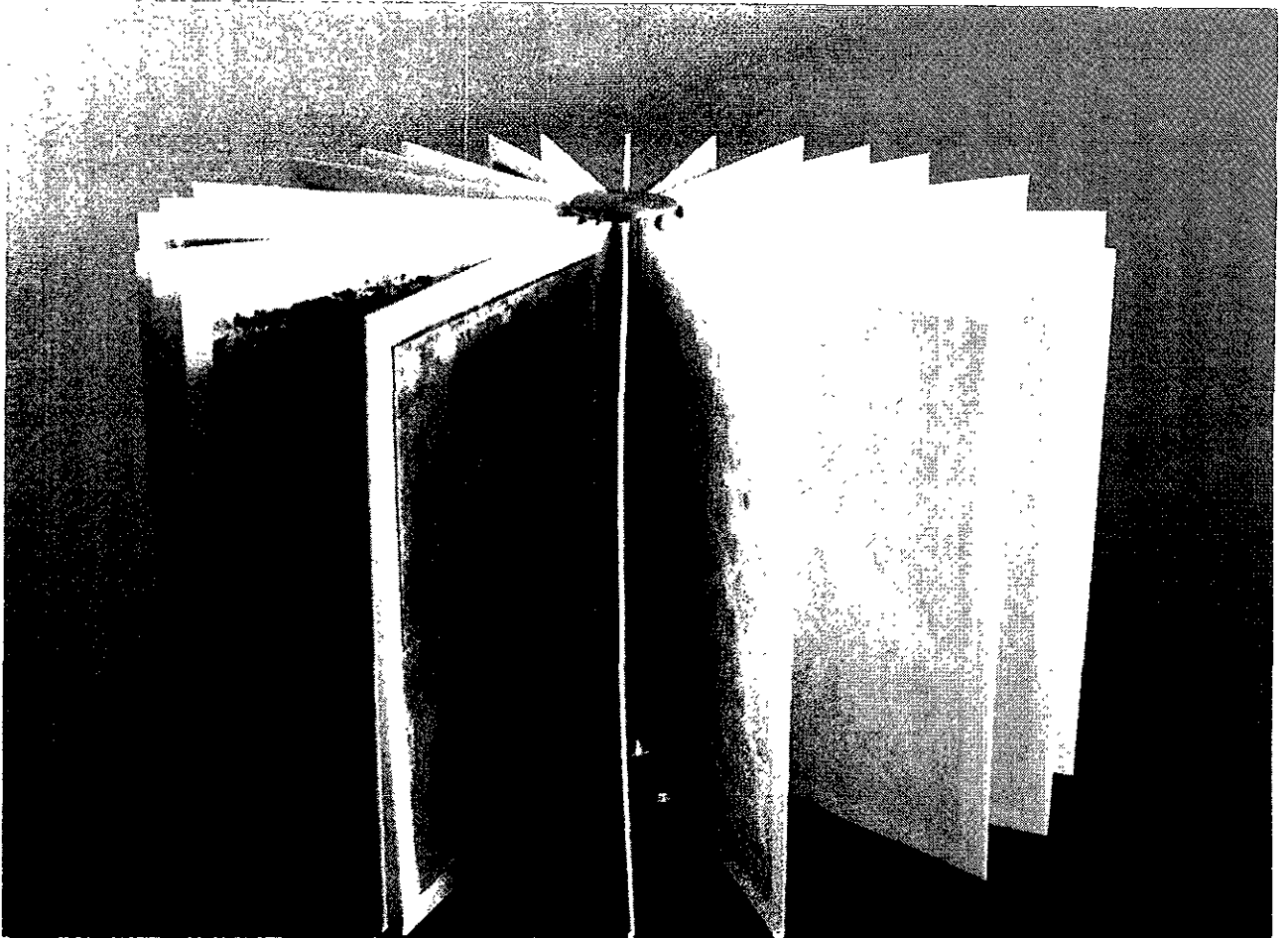
El sentido de las páginas fue planeado para acentuar la sensación de descubrimiento o de "encontrar", por lo que sugiero se coloquen los frotados a la izquierda, siendo precedidos por una página en blanco y hacer girar al libro al sentido de las manecillas del reloj. El libro también funciona si se colocan las páginas de otra forma, así como el discurso que con este se quiere dar, más yo prefiero evitar la manera convencional de presentar las páginas (imágenes a la derecha), ya que estamos acostumbrados a leer , al menos en nuestra cultura, con esa disposición. Esto nos acercaría más a la sensación de buscar que a la de encontrar.



A continuación, imágenes que muestran pasos secuenciales de la colocación de las hojas.







## NOTAS PERTENECIENTES AL CAPÍTULO TRES:

- 1.- Vid. capítulo dos de esta tesis.
- 2.- De la misma manera en que se lee un libro, así mismo se leen las calles; con una secuencia espacial y temporal solo que el desplazamiento en este caso para pasar de imagen a imagen, lo realizamos nosotros.
- 3.- Apud. Adrian Frutiger. Símbolos, Signos, Marcas y Señales. G. Gilli 5ª edición 1997. 286 p. p. 86.
- 4.- ...una obra pueda plasmar la máxima ambigüedad y depender de la intervención activa del consumidor sin dejar por ello de ser "obra" un objeto dotado de propiedades estructurales definidas que permitan, pero coordinen, la alternativa de las interpretaciones, el desplazamiento de las perspectivas.  
Umberto Eco Obra Abierta. Barcelona, Editorial Ariel, segunda edición 1985.  
p. 34.
- 5.- Vassily Kandinsky. Punto y Línea sobre el Plano. México, La Nave de los Locos. Tercera edición 1990. p. 73.
- 6.- La ruta con la que se topa el lector pertenece a la última persona que haya interactuado activamente con el libro. De esto hablaré en el subcapítulo 333.
- 7.- Vid. 1.6.1. de esta tesis.
- 8.- Vid. 3.2.6. de esta tesis.
- 9.- Antes de utilizar pellón, hice varias pruebas con papel Japonés y otros papeles obteniendo como resultado el encogimiento de las zonas que fueron humedecidas, distorsionando así las imágenes.

## FUENTE DE LAS ILUSTRACIONES PERTENECIENTES AL CAPÍTULO TRES.

1. Anónimo.
2. Elisa Casarín Zozaya.
3. Elisa Casarín. "El Libro del Eterno Retorno". Libro de artista. México. 1999. sin paginar. Col. de la artista. Fotografía: Elisa Casarín.
4. Elisa Casarín. Cuaderno de apuntes. sin paginar. Fotografía: Elisa Casarín.
5. Ibid.
6. Elisa Casarín. op. cit.
7. Ibid.
8. Ibid.
9. Ibid.
10. Ibid.
11. Ibid.
12. Ibid.
13. Ibid.
14. Ibid.
15. Ibid.
16. Ibid.
17. Ibid.
18. Ibid.
19. Ibid.



20. Maqueta y fotografía: Elisa Casarín.
21. Elisa Casarín. op. cit.
22. Maqueta y fotografía Elisa Casarín.
23. Ilustración: Elisa Casarín.
24. Bocetos y fotografía: Elisa Casarín.
25. Revista Poliester. N° 11, invierno 1995. Resucitando a Ana Mendieta. p. 52.
26. Fotografía: Elisa Casarín.
27. Fotografía: Lidia Peña.
28. Fotografía: Lidia Peña.
29. Fotografía: Lidia Peña.
30. Fotografía: Lidia Peña.
31. Fotografía: Elisa Casarín.
32. Fotografía: Elisa Casarín.
33. Fotografía: Elisa Casarín.
34. Fotografía: Elisa Casarín.
35. Fotografía: Lidia Peña.
36. Fotografía: Elisa Casarín.
37. Fotografía: Elisa Casarín.
38. Fotografía: Elisa Casarín.
39. Fotografía: Elisa Casarín.
40. Fotografía: Elisa Casarín.
41. Fotografía: Elisa Casarín.
42. Fotografía: Elisa Casarín.

43. Fotografía: Elisa Casarín.
44. Fotografía: Elisa Casarín.
45. Fotografía: Elisa Casarín.
46. Fotografía: Elisa Casarín.
47. Fotografía: Elisa Casarín.
48. Fotografía: Elisa Casarín.
49. Fotografía: Elisa Casarín.
50. Fotografía: Elisa Casarín.
51. Fotografía: Elisa Casarín.
52. Fotografía: Elisa Casarín.
53. Fotografía: Elisa Casarín.
54. Fotografía: Elisa Casarín.
55. Boceto: Elisa Casarín.
56. Boceto: Roberto Zozaya.
57. Fotografía: Elisa Casarín.
58. Fotografía: Elisa Casarín.
59. Fotografía: Elisa Casarín.
60. Fotografía: Elisa Casarín, retoque Roberto Zozaya.

## CONCLUSIONES.

1. Concidero que un libro es una secuencia de espacios percibidos en distintos tiempos, por lo tanto, un libro es una secuencia de momentos. Entonces las banquetas son libros.
2. Gracias a personas como Willian Blake que tuvieron que buscar alternativas para poder desarrollarse en ese género, (es curioso pero hay que estar igualmente agradecidos con las editoriales que se negaron a editarlo) y gracias a la poesía futurista como la de Mallarmé en donde el manifiesto asume a la página como un espacio artístico y al texto como arte, gracias también a Marinetti quien destruye la sintaxis latina y manipula a la tipografía, y a otros más como los surrealistas y el Dadá; este se libera de su concepción tradicional
3. En manos de un artista visual, el libro adquiere un sin fin de posibilidades plásticas y comunicativas y es entonces cuando se cierra el círculo en la historia del libro; vuelve a sus orígenes más lejanos. Se retoma el libro único, hecho a mano como el "Codex de Kells". Utiliza soportes no convencionales como las paredes de las cuevas de Laxcaux.

4. Particularmente mi interés en el libro se concentra en la estructuración y conceptualización coordinada de todos los componentes que lo conforman. Todo dice, todo comunica, todos los elementos que elegimos en una creación plástica significan. Esto por supuesto incluye al libro.

5 "El Libro del Eterno Retorno" es un libro complejo en su concepción y simple en su realización. Para definirlo hay que mencionar que es: Libro, alternativo, interactivo, con características del libro objeto, de artista y a la vez colectivo, no tiene pastas y es cíclico por lo que carece de principio y fin., es registro y a la vez pieza única., habla de lo público de lo privado y de lo íntimo y proporciona una infinidad de posibilidades de lectura

6. Las imágenes universales y atemporales surgen del inconsciente colectivo. Funcionan como mediadoras entre la conciencia y el inconsciente. Materializan en el mundo físico contenidos pertenecientes a otro orden. Esto se logra por medio de imágenes con connotación arquetípica o simbólica. Las imágenes provenientes del inconsciente colectivo sirven para ayudarnos a alcanzar la completitud.

7. Son imágenes vitalicias. Esto es que están dictadas por un impulso vital y no por una necesidad estética (aunque pueda acompañarse de esta).

8. Este impulso vital es el mismo que acompañó a los paleolíticos en sus pinturas; es atemporal y universal. Además el inconsciente colectivo forma parte de todos sin excepción y ahí tenemos contenidos que forman parte de la memoria de la humanidad vivamos en donde vivamos y en la época que sea.

9. Tenemos acceso a estas imágenes cuando estamos en mayor armonía con los contenidos inconscientes, en estados sincrónicos o con la "guardia baja".

10 En las banquetas encontramos dos tipos de manifestaciones gráficas: Palabras escritas que dicen quién quiere a quién, quienes són pinches, quién estuvo donde... y dibujos (sin explicaciones verbales o firmas que los acompañen). Estos dibujos a su vez los divido en dos:

a) Dibujos que obedecen a un clicé.

b) Dibujos que surgen de un acto 100% lúdico y espontáneo. Estas imágenes son las que seleccioné para armar al "Libro del Eterno Retorno" verificando su lectura universal y atemporal.

11 Nadie puede conocer la intención de quienes esgrafiaron las banquetas. Nadie puede conocer la intención exácta de nadie. A veces nuestra propia intención para actuar nos es en parte desconocida. Solamente podemos entrever a través del registro de las acciones y de las obras Yo entreveo la posibilidad de que las imágenes que elegí posean una lectura universal y atemporal, con connotación simbólica y arquetípica, cuyo origen se encuentra en el inconsciente colectivo.

Como productora visual; la manipulación de las imágenes es válida. Yo las trabajé haciendo una selección de imágenes que tuvieran la posibilidad de lectura deseada y como contexto les dí la cercanía secuencial con otras con similares posibilidades de lectura. Esto dota a las imágenes de un contexto que subraya y acentúa el sentido deseado. En "El Libro del Eterno Retorno" la posibilidad se vuelve hecho.

Durante el proceso de este trabajo, me sentí navegando en una máquina del tiempo, recopilando vestigios del hoy, calcando cuidadosamente lo que podría ser la huella dejada por algún paleolítico ciudadano. Al principio, dudé que fuera posible encontrar las suficientes imágenes como para hacer un libro. Recuerdo que tenía que esforzarme mucho para hallar cualquier vigencia de lo intemporal; tanto como no despegar la vista del suelo. Curiosamente, cuando dejé de buscar comencé a encontrar. Era como si al pasar casualmente por una calle la imagen me hiciera voltear a verla en el momento justo. Así aparecieron imágenes e imágenes en los lugares menos creíbles.

"El Libro del Eterno Retorno" no tiene fin. Es eterno ya que lo alimenta un impulso que, mientras existamos los humanos en este planeta, existirá. Posiblemente este impulso vital que nos hace esgrafiar cierto tipo de imágenes en el cemento fresco de las banquetas sea el mismo que nos hace hacer libros.

Después de la aventura de elaborar esta tesis y "El Libro del Eterno Retorno" se me pide concluir. Esto no ha concluido, apenas comienza..



## BIBLIOGRAFIA

- Atkins, Robert. Art Speak. A Guide to Contemporary Ideas, Movements, and Buzzwords. 1ª ed., N.Y. Cross River Press. 1990. 176 p.p.
- Brea, José Luis . Nuevas Estrategias Alegóricas. 1ª ed., España. Editorial Tecno, S.A. 1991. 166 p.p.
- Boff, Leonardo., Los Sacramentos de la Vida y la Vida de los Sacramentos. 5ª ed. USA. Indo American Press Service 1985. 71 p.p.
- Campbell, Joseph., El Heroe de las Mil Caras. 1ª ed. México Fondo de Cultura Económica. 1959. 372 p.p.
- Carreón, Ulises., El Arte Nuevo de Hacer Libros. México. El Archivero, 1988. Sin paginar.
- Eco, Umberto., Obra Abierta. 2ª ed., Barcelona, Editorial Ariel, 1985. 355 p.p.
- Frendrick, Daniel., El Libro como Arte. Ensayo de catálogo de exposición. Washington, D.C. Frederick Gallery, 1977. Sin paginar.
- Frutinger, Adrian., Símbolos, Signos, Marcas y Señales. 5ª ed., México. Editorial G. Gilli. 1997. 286 p.p.

- Fontana. David., El Language Secreto de los Símbolos.  
Una clave visual para los símbolos y  
sus significados. 1ª ed. Valencia,  
Barcelona. Editorial Debate. 1993.  
192 p.p.
- Garagalza Luis., La Interpretación de los Símbolos.  
Hermenéutica y lenguaje. 1ª ed.,  
España. Editorial Anthropos, 1990.  
206 p.p.
- Grecco. Eduardo., Volver a Jung. 1ª ed., Argentina  
Editorial Continente 1995. 126p.p.
- Hoffberg, Judith., Libros de Artistas Mexicanos en  
Artworks. Sin fecha, sin paginar.
- Jung, Carl Gustav., Sincronicidad. 1ª ed., España, Editorial  
Sirio. 1967. 78 pp.
- El Hombre y sus Símbolos. 2ª ed.,  
España, Editorial Aguilar S.A. 1966.  
320 p.p
- Kandinsky, Vassily., Punto y Línea sobre el Plano. 3ª ed.,  
México, La Nave de los Locos. 1990.  
166 p p.
- Kartofel. Graciela y  
Marín Manuel. Ediciones De y En Artes Visuales. Lo  
Formal y lo Alternativo. México. Col.  
Biblioteca del Editor. UNAM. 1992,  
102 pp. Recopilación de Lilia Romo.
- López Chuhurra, Osvaldo. Estética de los Elementos Plásticos.  
Madrid. Editorial Labor, 1971. 154 p.p.
- Manzano Daniel. La Aparición del Libro de Artista.  
Introducción. México. Sin paginar.

- Moure, Gloria. Marcel Duchamp. 1ª ed., Barcelona, Editorial Polígrafa, 1988. 128 p.p.
- Pearson, Carol., Despertando los Heroes Interiores. 1ª ed., España, Editorial Humanitas 1992. 343 p.p.
- Pérez de Armiñán, Alfredo et. al. Libros de Artistas, Madrid, España. Ministerio de cultura, Dirección general de Bellas Artes, Archivos y bibliotecas, 1982, 48p.p.
- Renan, Raul., Los Otros Libros. Distintas Opciones en el Trabajo Editorial, México, UNAM, 1988. 97 p.p.
- Read, Herbert., Imagen e Idea. 1ª ed., 7ª reimpresión. México. Fondo de Cultura Económica 1998. 254 p.p.
- Sanchez Dragó, Fernando., Gárgoris y Habidis.- Una Historia Mágica de España1. 1ª ed., Barcelona. Editorial Planeta. 1985. 336 p.p.
- Schaffner Nicholas., The Beatles Forever. 1ª ed., N.Y. Stackpole Books, 1977. 219 p.p.
- Wilson Martha., Libros de Artistas. La Página como Espacio Artístico (desde 1909 hasta la presente). México. Ministerio de Cultura, Dirección Gral. de Bellas Artes. 1982. Sin paginar.
- Pequeño Larousse Ilustrado. 7ª tirada. México, Larousse 1970. 1663 p.p.
- Enciclopedia Salvat. Navarra, España. Salvat Editores 1971. 3336 p.p.

