



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
VIII SEMINARIO TALLER DEL LIBRO ALTERNATIVO

INTROSPECCIONES.

Libro transitable homenaje a Georgia O'Keeffe

Tesis presentada por **GABRIELA BLANDO RAMÍREZ**
para obtener el título de
LICENCIADA EN ARTES VISUALES

Director de tesis: Dr. Daniel Manzano Águila.
Asesor: Mtro. Luis René Alva Rosas.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

Noviembre de 2002.



**DEPTO. DE ASESORIA
PARA LA TITULACION**
**ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLÁSTICA**
XOCHIMILCO D.F.



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.

Índice.

Introducción.	i
1. Color y abstracción como búsqueda plástica.	
1.1 Antecedentes.	2
1.1.1 Teorías del color hacia finales del siglo XIX.	2
1.1.2 Color y pintura en impresionismo y primeras vanguardias del siglo XX.	7
1.2 Abstraccionismo en los Estados Unidos.	13
1.2.1 Estados Unidos frente a la vanguardia.	13
1.2.2 La abstracción de Georgia O'Keeffe.	22
1.3 Conclusiones de capítulo.	40
2. El Libro Alternativo.	
2.1 ¿Qué es un libro?	45
2.1.1 El libro y su historia.	45
2.1.2 El libro como secuencia espacio-temporal.	50
2.2 El libro como propuesta.	54
2.2.1 Los otros libros.	54
2.2.2 El libro como arte.	56
2.3 Libros Alternativos en México.	68
2.3.1 Artistas, autores y editoriales mexicanos.	68
El Libro Alternativo como experiencia en la formación profesional: El Seminario Taller del Libro Alternativo en la E.N.A.P.	76
2.4 Conclusiones de capítulo.	79

3. Desarrollo de propuesta.

3.1 Antecedentes.	83
3.1.1 Primeros planteamientos y bocetos.	83
3.1.2 Desarrollo formal.	89
3.2 La creación de mi libro.	95
3.2.1 Aspectos técnicos.	95
3.2.2 Desarrollo plástico.	99

Conclusiones. **116**

Bibliografía. **118**

Índice de ilustraciones. **121**

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Gabriela Blanco

Rumbos

FECHA: 5-11-02

FIRMA: [Firma]

Introducción.

El libro, entendido como un objeto capaz de abordar dimensiones plásticas, ofrece para el artista visual innumerables posibilidades de experimentación y búsqueda al permitirle, partiendo de los mismos lenguajes de la pintura, escultura, el dibujo, la fotografía o la gráfica, hacer visibles mediante una conformación distinta, nuevos modos de mirar (leer) e interpretar el objeto artístico.

Desde esta perspectiva, el libro abandona su función cotidiana de soportar o contener al lenguaje escrito, para convertirse en un objeto o modo de estructuración (dependiendo esto del acercamiento y expectativas de quien lo crea) capaz de dialogar con prácticamente cualquier lenguaje, a través de la creación de signos y estructuras de signos que tengan como propósito el ser leídos e interpretados por un interlocutor, espectador o lector.

Lo anterior representó para mí una posibilidad de experimentación partiendo de mi formación dentro del área de pintura, para llegar, a través del desarrollo de una propuesta de investigación teórico – práctica, a la conformación de un libro alternativo transitable, a partir de un planteamiento como secuencia espacio – temporal en donde las el espacio de la página y las manera en que éste va

conformando una narrativa, se convirtiera en el elemento esencial de la propuesta.

En cuanto al desarrollo temático, mi propuesta titulada "Introspecciones. Libro transitable homenaje a Georgia O'Keeffe" sigue tres vertientes: la introspección, el estudio del color y la obra de Georgia O'Keeffe, mismas que se retoman a través de un punto en común que es lo intuitivo, lo emotivo y lo espiritual.

La introspección como la capacidad humana de autoindagación, es la conformación de un espacio interior de soledad reflexiva, y la posibilidad de trascendencia individual a partir de una experiencia de búsqueda del propio yo, en este caso un yo creativo, y su expresión por el medio que le sea más fidedigno: la conformación de un propio lenguaje, en concordancia con la propia interioridad individual. En el caso de la introspección en el artista, este proceso viene no sólo a complementar una etapa formativa sino que al ser una búsqueda interior y de carácter intuitivo, se convierte en un modo importante en una inagotable fuente de inspiración y creatividad, que se traduce en el desarrollo a través de una vida de trabajo. Esta dimensión interior, se encuentra profundamente conectada con la búsqueda espiritual, y en muchas ocasiones se trata de la misma cosa, siendo por ello que en determinados periodos históricos existe una gran inquietud por parte de artistas e intelectuales por una relación entre arte y espiritualidad, hasta el punto en que se ha

considerado a la creación artística por sí misma como un modo de trascendencia espiritual.

Esta relación entre lo espiritual y emotivo y la manifestación artística, a través del estudio y comprensión de un elemento formal como lo es el color, se ha visto enriquecida con las teorías sobre el color y la forma, que han abordado desde aspectos físicos, fisiológicos o psicológicos, hasta los metafísicos. El color es un fenómeno por medio del cual entramos en contacto con una primera forma de realidad, la de los sentidos. Constituye junto con la forma, las dos principales coordenadas sobre las cuales comienza a construirse un ordenamiento de nuestro entorno visual. Dentro de este binomio, el color representa para diversos autores la contraparte fundamentalmente emotiva y un tanto lúdica, a la racionalidad de una forma, que por otro lado resulta en su aprehensión, menos inmediata, además de descansar (al menos en parte) sobre un proceso humano de abstracción de la realidad. Quizá el punto medio en el cual ambos se conjuntan para verdaderamente conformar una entidad de orden más complejo, se encuentre justamente en aquel nivel de pensamiento que trasciende, tanto a los sentidos por sí solos, como también a ese proceso por medio del cual devolvemos cuanto ellos nos aportan de información en forma de síntesis descriptiva o algo similar; ahí donde todo este primer conocimiento goza de una mayor libertad para

recrearse en asociaciones más especulativas, gratuitas, subjetivas, placenteras, etcétera: El origen de manifestaciones humanas como el arte.

No obstante, el color como fenómeno, de ninguna forma podría escapar al intento de una disección y reconstrucción bajo la forma de un modelo explicativo, y ello marcaría el principio de una serie de búsquedas (tantas como pintores que las hayan llevado a cabo) y de nuevos lenguajes, capaces de transmitir el mundo interior de un hombre del siglo veinte, en su lucha individual por trascender y por subsistir como humano frente a las circunstancias impuestas por dramáticos cambios en el orden mundial. Por otro lado cabe destacar que el desarrollo en su estudio, aunque parte de un contexto analítico y racional, y cuyas dimensiones son abordadas por impresionistas, postimpresionistas y posteriormente el abstraccionismo de Delaunay, el futurismo y el cubismo analítico, pronto es retomado desde una perspectiva más relacionada con un interés por lo oculto, lo espiritual y trascendental, que permeó entre artistas como Kupka, Kandinsky o Mondrian, por mencionar sólo algunos.

Para un mejor estudio de este fenómeno, parto de una revisión de las investigaciones realizadas en este sentido, enfatizando dos puntos de vista: el científico, típico del pensamiento

modernista de finales de siglo XIX y que repercutió en la estética impresionista y post impresionista; y el espiritual, característico de las primeras vanguardias abstraccionistas del siglo XX.

Este pensamiento llega también a algunos círculos vanguardistas en los Estados Unidos de principios de siglo, destacando entre ellos, el promovido por el fotógrafo Alfred Stieglitz, entre quienes se encontraron el fotógrafo Paul Strand y los pintores Arthur G. Dove, Marsden Hartley, John Marin, Charles Demuth, Abraham Walkowitz, y Georgia O'Keeffe, todos ellos interesados en la idea de una obra de arte autónoma con respecto a la realidad objetiva y en la que fuerza y emotividad se logran a través de sus elementos plásticos: la abstracción. Desde el punto de vista de lo plástico, y a causa de una formación temprana en la Europa de las vanguardias (con excepción de O'Keeffe), estos artistas se encontraron inicialmente motivados e influidos por el desarrollo seguido por impresionistas y los primeros abstraccionistas franceses, aunque ideológicamente se encontrarían más vinculados a las ideas de Kandinsky, cuyo libro *Sobre lo espiritual en el Arte* ya había sido publicado, y traducido al inglés, por vez primera, por el mismo Stieglitz.

Aunque O'Keeffe, nunca había ido a Europa, había tomado contacto con las ideas de Kandinsky y el arte oriental a través de los principios

desarrollados por el artista y teórico Arthur W. Dow. La elección de la vida y obra de Georgia O'Keeffe como un motivo temático en mi libro, responde justamente a este último criterio, el de una búsqueda de lo espiritual e interior en el arte por medio de los elementos formales, pero también a mi personal admiración por una artista que se caracterizó, a lo largo de varias décadas de trabajo (desde 1915 hasta finales de los setenta) por mantenerse alejada de las corrientes protagonistas del arte norteamericano y expresar una verdad propia, a través de una personal y sincera búsqueda de un estilo propio, al desechar no solamente lo aprendido durante años y años de formación académica, sino también todo aquello en sus imágenes que pudieran responder a criterios y expectativas ajenas. Es por ello que en un momento inicial de su desarrollo plástico, decidió partir de cero, al limitar sus recursos a aquellos que el carboncillo pudiera ofrecerle, con el objetivo de aprovechar las posibilidades de un medio "sencillo" al límite. Este periodo, y aquellos en los que experimentó, por separado con acuarela y pastel, fueron de gran importancia porque en ellos fue definiendo, de manera importante, su sello personal, sus medios y sus propias motivaciones.

A este espíritu de experimentación y búsqueda, ejemplificado a través de la obra de O'Keeffe, como la metáfora de todo esfuerzo humano por trascender las limitaciones impuestas por un

conocimiento previo del mundo, ganado a través de la experiencia y búsqueda de otros, pretende mi libro rendir homenaje, como también a la verdadera búsqueda artística, aquella que al tornarse en diaria existencia, se convierte también en una búsqueda vital. Mi formación es esencialmente pictórica, así que en mi libro parto de ella, como también de una serie de motivaciones personales, que van desde el interés por algunas corrientes filosóficas orientales hasta cierto gusto por suspender objetos del techo, para llegar a una estructuración narrativa de orden secuencial en la que palabra e imagen se complementen tanto en lo visual como en la estructuración de un contenido de carácter emotivo, y que por sus características en cuanto a escala requiere del espectador un recorrido literal por sus páginas y el espacio que éstas van conformando.

Al plantearse este trabajo como una investigación teórico – práctica acerca del libro alternativo y su desarrollo en el contexto de la propuesta artística, así como del tema elegido, mi primer objetivo fue el de recopilar, analizar y presentar información de carácter documental y visual sobre la importancia del color como contenido temático en la pintura de las primeras vanguardias, a partir del estudio específico de las vanguardias europeas, importantes en el desarrollo de la abstracción. De ahí paso a una revisión del contexto de las primeras vanguardias en los Estados Unidos

de principios del siglo XX, principalmente me detengo en los pintores del círculo de artistas de Stieglitz, para llegar de esta manera a Georgia O'Keeffe, cuya vida y obra es el pretexto temático a partir del cual desarrollo una reflexión en mi libro en torno a la búsqueda de la propia trascendencia a través, en este caso del quehacer artístico, recorriendo un camino de afuera hacia adentro, es decir, introspectivo, que tiene como necesario punto de partida, aquello que otros, como resultado de su propia búsqueda y hallazgo han dejado, para llegar en un momento dado, a la experiencia misma como la fuente de los propios hallazgos.

A partir este primer acopio de información, siguió retomar ciertos elementos según su importancia para el desarrollo de mi propuesta como los son una teoría del color y en menor grado de forma que resultara de utilidad para el desarrollo de mi propuesta, así como algunos elementos técnicos y formales dentro de la obra de O'Keeffe. Todo ello, aunado al análisis del material bibliográfico proporcionado por el Seminario en torno al libro alternativo y sus diversas posibilidades, contribuyó a enriquecer mi propuesta inicial en cuanto a su fundamentación y desarrollo, al permitirme,

- Determinar las características más sobresalientes en la obra de Georgia O'Keeffe, así como su fundamentación teórica,

para su asimilación en el aspecto pictórico de la propuesta de libro *Transitable* con el tema de "Introspecciones".

- Analizar las posibilidades en lo visual del libro alternativo en su aspecto experimental así como las que se generan desde el punto de vista estructural para generar un contenido conformado por texto e imagen en un libro transitable.
- A partir de la experimentación en un terreno nuevo y desconocido como el que representa las posibilidades plásticas del libro, y lo que puede aportar en su sentido estructural, (esto es, como secuencia espacio - temporal) para generar un objeto artístico en el que jueguen imagen y la necesidad de una lectura que se vaya dando momento a momento hasta construir una imagen - narrativa total que como tal existiría solamente en la subjetividad del espectador, que va desde la conformación misma del objeto, como una superficie tanto circundante como circundable en 360°, cuya cara externa deba ser rodeada por el espectador para su lectura, mientras que la interna sea la que rodee al espectador, de manera que la estructura narrativa total, sea visualmente inabarcable en su totalidad. De esta forma, pretendí que el libro desplegara en

su cara externa, una serie de lecturas fragmentarias en torno al arte, la belleza, al color, al libro, al conocimiento y al lenguaje, retomadas del mismo material de investigación y algunas otras fuentes, como metáfora del conocimiento fragmentario que el ser humano genera en torno a una visión de todo cuanto le rodea, y que por sí mismo es incapaz de abarcarla en su totalidad a través de un único modelo explicativo. La parte interna del libro se encontraría conformada por una imagen sola: el desierto como la metáfora, tanto de la búsqueda de lo propio, y que tanta importancia tuviera en este sentido, a veces en una forma tangible, en otras como un símbolo, en la obra de O'Keeffe así como en su vida, pero también como la metáfora de una totalidad imposible de asir mediante conceptos, aquello que no puede sino experimentarse.

La parte teórica de mi investigación se concentra en los dos primeros capítulos. El primer capítulo, titulado "Color y abstracción como búsqueda formal" se encuentra subdividido a su vez en dos apartados, el primero de ellos dedicado al estudio del color en relación por una parte al fenómeno físico y fisiológico, y por otra a su relación con el desarrollo de las vanguardias pictóricas. El segundo apartado está dedicado al desarrollo de nuevos movimientos

artísticos en los Estados Unidos, a principios del siglo XX, entre los que sobresalen el realismo crudo, el sincromismo como abstracción basada en el color como un elemento que al igual que la forma o la armonía musical sería capaz de aportar una experiencia estética elevada, y el círculo artistas de Alfred Stieglitz, deteniéndome de manera especial en Georgia O'Keeffe.

El segundo capítulo se titula "Libro Alternativo" y se encuentra subdividido en tres apartados. En el primero hablo del libro desde dos puntos de vista el de objeto, a través de su historia, cómo surge ligado a la escritura y como depositario de la cultura como producto humano, además de su desarrollo a través de distintas épocas y lugares hasta llegar a su forma actual. Además de un objeto, el libro puede y debe entenderse también como la estructuración de signos y lenguaje a través de una secuencia espacio – temporal, siendo esta concepción punto de partida para el surgimiento de propuestas, tanto literarias como visuales. estas propuestas visuales son abarcadas, a través de su historia en el segundo apartado, tomando como punto de partida la necesidad de volver a una concepción del libro más amplia que aquella a la que nos han reducido los convencionalismos impuestos al fin y al cabo por la industria editorial; esto es, la posibilidad de los otros libros. En el tercer apartado hablo del desarrollo en México del libro alternativo, tanto en su vertiente

literaria, como en la plástica, así como del Seminario Taller de Libro Alternativo de la E.N.A.P. como experiencia dentro de mi formación profesional.

La parte práctica de la investigación se encuentra conformada por mi libro *Transitable* "Introspecciones" cuyo proceso de desarrollo desde las primeras ideas y bocetos, hasta el objeto terminado, se resume en el tercer capítulo, titulado "Desarrollo de Propuesta", en donde además explico sus aspectos formales y plásticos.

1

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Color y Abstracción como búsqueda plástica

1.1 Antecedentes

1.1.1 Teorías del color hacia finales del siglo XIX y primeras vanguardias del siglo XX

1.1.2 Color y pintura en Impresionismo, post-impresionismo y primeras vanguardias del siglo XX

1.2 Impresionismo en los Estados Unidos.

1.2.1 Encuentro con la vanguardia europea.
El caso de Georgia O'Keeffe.

Conclusiones

1. Color y abstracción como búsqueda plástica.

1.1 Antecedentes.

1.1.1 Teorías del color hacia finales del siglo XIX.

Para hablar de la importancia del color como un elemento vivo y portador de significación dentro de la pintura abstracta, ya sea que estemos hablando de Europa o Estados Unidos, es necesario remontarnos a finales del siglo XVIII y el XIX en la historia de la pintura, dado un creciente interés en el estudio del color desde un punto de vista "objetivo", mismo que se ve después enfatizado cuando el positivismo, como parámetro ideológico llega también al arte y el planteamiento estético, en manifestaciones como el impresionismo y postimpresionismo, siendo también necesario detenernos en las aportaciones realizadas por diversos autores al estudio del color.

Puede decirse que la historia moderna del estudio del color parte de Newton y su descubrimiento en 1676, de la descomposición de la luz en los colores del espectro (Figura 1.1), así como de la teoría del color de Goethe, que aparece en 1810 (Fig. 1.2), y cuyos planteamientos serían una y otra vez retomados, tanto por pintores como J. M. William Turner, como por otros teóricos del color. Johannes Itten nos remite, como aportaciones

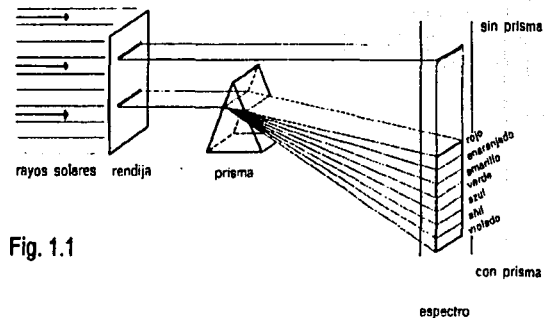


Fig. 1.1

importantes, al Tratado del Color de Philipp Otto Runge *La esfera de los colores*, aparecido el mismo año que el trabajo de Goethe, a *Das Sehen und die Farben* de Schopenhauer de 1816 y a *De la loi de contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés* de Michel Eugène Chevreul.¹

Entre ellos, la ley de contraste simultáneo del color de Chevreul fue estudiada por muchos artistas de ese tiempo, entre ellos Eugène Delacroix, pero sobre todo se convirtió en el principal fundamento teórico de la pintura impresionista y post impresionista. Como químico, Chevreul había estudiado, desde 1820, la mezcla óptica de los colores aplicada a la fabricación de gobelinos, con la finalidad de que la calidad y el brillo de los tintes

empleados no se vieran disminuidos como consecuencia de una inadecuada yuxtaposición en su diseño. Estos estudios lo llevaron a enunciar sus resultados en forma de leyes, de las cuales, en su libro *Color y Cultura*, John Gage subraya como la más importante la siguiente:

"En caso de que el ojo tenga que contemplar al mismo tiempo dos colores contiguos, estos serán lo más diferentes que sea posible, tanto en lo que respecta a su composición óptica como su intensidad óptica.

La combinación de complementarios supera a cualquier otra armonía de contraste."²

Es por ello que diversos autores explican la ley de contraste simultáneo como la posibilidad de cada uno de los colores primarios, amarillo, rojo y azul, de intensificarse ópticamente al encontrarse yuxtapuestos a su color su complementario: violeta, verde y naranja respectivamente. Es importante subrayar que esto ocurre sólo en el caso de una mezcla óptica, dado que una mezcla material del pigmento resultaría en un tono neutro más o menos coloreado. Se entiende a partir del texto de Chevreul, y consecuentemente de las pinturas impresionista y post impresionista, que la armonía estará dada por el conjunto de estos seis colores,

los tres primarios y tres secundarios comúnmente aceptados.³

Los trabajos de Chevreul (Fig 1.3) aparecieron originalmente en 1839, y fueron reeditados en 1889. Es también entre 1878 y 1881, que se editan en Francia los trabajos de Hermann von Helmholtz y Ogden Rood. Helmholtz en Alemania, y James Clerk Maxwell en Inglaterra, descubren, cada uno por su cuenta, la reconstitución de la luz blanca a partir únicamente de luz amarilla y azul. Este descubrimiento "pone en entredicho la congruencia de la teoría de Newton"⁴, basada en el experimento por él realizado en el siglo XVII, consistente en la refracción de la luz blanca en rayos de los colores del espectro visible al hacerla pasar por un prisma transparente, y en donde se requería de todos ellos para reconstituir la luz blanca al hacerlos pasar, sin alterarlos, por un segundo prisma. Los experimentos de Helmholtz, realizados con discos giratorios, tuvieron una gran repercusión en la pintura, desde el punto de vista de la concepción de los colores complementarios (Fig. 1.4).

Esta aparente discrepancia se resuelve al considerar la existencia de dos tipos de mezcla del color: mezcla aditiva y mezcla sustractiva. En la mezcla aditiva, la luz de los rayos coloreados se puede ir sumando sucesivamente, hasta obtener luz blanca, como hicieron Helmholtz y Maxwell, mientras

que en la mezcla sustractiva ésta luz blanca se va absorbiendo, sucesivamente también, hasta llegar al negro, empleando, por ejemplo, filtros de un color determinado que absorberán del espectro los rayos de ese color y al reflejar los demás, se obtendrá el color complementario, que a su vez puede ser absorbido por un filtro de igual color, logrando así el negro como ausencia total de luz. Otro ejemplo cotidiano de la mezcla sustractiva es el comportamiento de los colores pigmento al ser mezclados físicamente.

En cuanto a la aportación de Ogden Rood, Gage nos explica en su libro, aunque de manera muy breve, su diagrama de "contrastes complementarios establecidos mediante técnicas de mezcla de pigmentos específicos con discos"⁵, mismos que resultaron de una gran utilidad práctica para pintores como el post impresionista Georges Seurat, así como Robert Delaunay y Frantisek Kupka, dos de los pioneros del abstraccionismo en Europa.

Retomando a los teóricos del color, son también de importancia, ya en el siglo XX, los alemanes Wilhelm Ostwald y Adolf Hölzel. Ostwald fue un químico de profesión y pintor aficionado (Gage nos dice que fabricaba sus propios colores) cuyas teorías sobre el color se caracterizaron por ser múltiples y relativas en oposición a otras sistematizaciones más claras y concisas. Ejemplo de

ello es su sistematización de los colores, y en el cual Gage nos habla de que el número de tonos primarios era siempre variable (Fig 1.5). Al respecto del *ABC de los colores* de Ostwald, Itten comenta la consideración indistinta por parte del teórico, entre los principios del color pigmento y los del color luz, como la principal causa de confusión. En cuanto Itten y Gage coinciden en afirmar que la consideración de Ostwald sobre la armonía del color, tenía mucho de percepción subjetiva y se relacionaba con lo agradable o bello. Si bien Itten es tajante en cuanto que, por encima de valores subjetivos, la armonía del color tiene un fundamento objetivo, y de carácter fisiológico, Gage concede cierto valor al empirismo y la observación directa como elementos importantes para una comprensión más amplia por el teórico de este fenómeno, cuando en 1918, trabajando en las láminas de su *Atlas de los Colores*, "de pronto percibió que los colores complementarios de igual valor eran bellos en sí, a pesar de que hasta aquel momento había considerado que la armonía residía en un mero equilibrio de los valores cromáticos"⁶ Pese a todo ello, sus teorías fueron discutidas con un gran interés entre los artistas de *De Stijl* y en la Bauhaus, sin contar la influencia directa de su sistema en el surgimiento de la pintura neoplasticista.

Hölzel, debatió una y otra vez la teoría de Ostwald partiendo de la ineficacia de su aplicación concreta en la pintura, como posteriormente lo haría

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

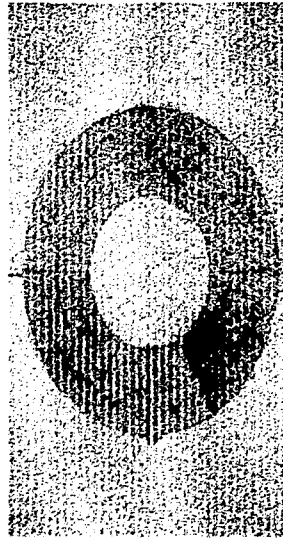


Fig. 1.2

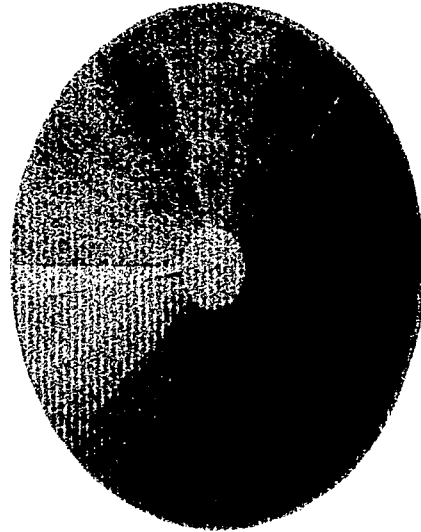


Fig. 1.4

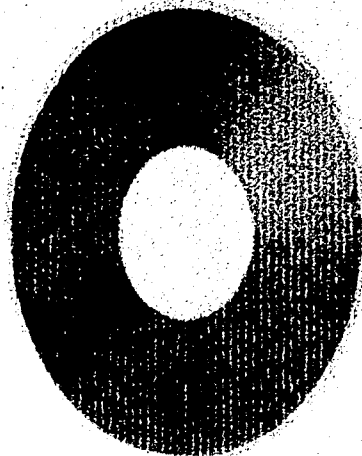


Fig. 1.3

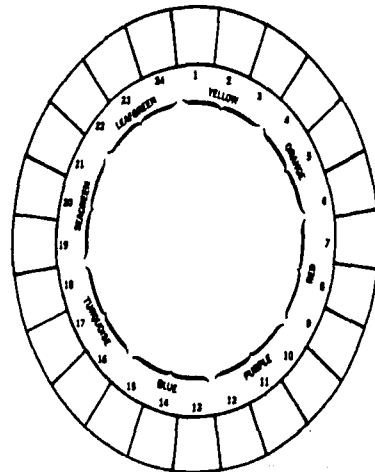


Fig. 1.5

su alumno Itten, a quien introdujo a partir de 1913 al estudio del fenómeno del color. En sus *Anotaciones* de 1953, Hölzel se refiere a los tres colores primarios: rojo, amarillo y azul, así como a los tres secundarios: naranja, verde y violeta, que además, y como se verá más adelante, serían aceptados con el tiempo por la gran mayoría de los pintores, ya no por el estudio de una teoría u otra, sino a través de su propio desarrollo en la pintura. En cuanto a la armonía del color, Hölzel acepta el principio fisiológico de la necesidad del ojo de la aparición del color complementario, ejemplificada en las llamadas imágenes persistentes, idea que, como él mismo afirma, toma de Goethe, pero también de las demostraciones hechas por el fisiólogo Ewald Hering sobre la relación entre el gris neutro y el equilibrio en la retina de las que habla Itten. En Hölzel ya encontramos la idea del proceso simultáneo entre colores no exactamente complementarios como origen de "vacilación e inestabilidad,"⁷ en contraste con la estabilidad proporcionada por el complementario, enfatizando así la importancia del ojo y lo fisiológico para establecer esta relación entre los colores.

Hölzel establece también ocho grupos de contrastes: 1. de color en sí y por sí mismo, 2. claro y oscuro, 3. cálido y frío, 4. contraste de complementarios, 5. contraste de intensidad, 6. contraste color - no color, 7. contraste simultáneo y 8.

contraste de cantidad; que son básicamente de los que Itten habla en su libro, con la diferencia de que Itten engloba los grupos de contraste de color - no color y contraste de intensidad, en su contraste cualitativo. En Hölzel encontramos ya la concepción de los recursos artísticos, y entre ellos el color, como poseedores de fuerzas dinámicas que "encauzan contenidos psíquicos y metafísicos,"⁸ y que tanto influyeron en Itten.

En Itten, encontramos la síntesis de un cuerpo teórico sobre el color coherente en sus elementos, al delimitar al estudio del color desde dos puntos de vista: el primero de ellos el color como realidad: física y de efecto coloreado; y el segundo al color como fenómeno estético, en el que su impresión responde a lo sensible y óptico, su expresión a lo psíquico y su construcción a lo intelectual y simbólico. Itten retoma, a través de Hölzel, las aportaciones hechas por Goethe, la esfera de los colores de Runge (Fig. 1.6), de donde deriva la estrella de colores como su proyección bidimensional (Fig. 1.7), y la importancia de una fundamentación fisiológica de la teoría del color. Desarrolla también, aunque en un plano más bien especulativo, la teoría sobre la relación forma - color que había ya ocupado a Kandinsky, o bien la relación directa entre la fisonomía del individuo y su preferencia por determinadas composiciones de color y orientación en las formas.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

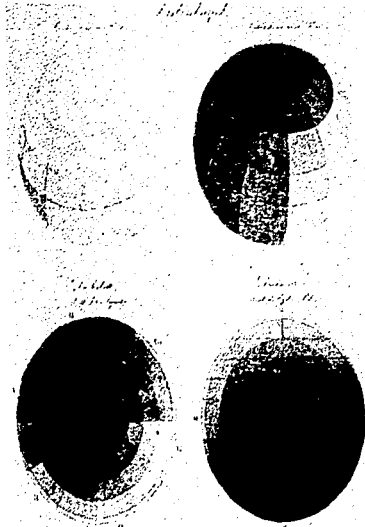


Fig. 1.6

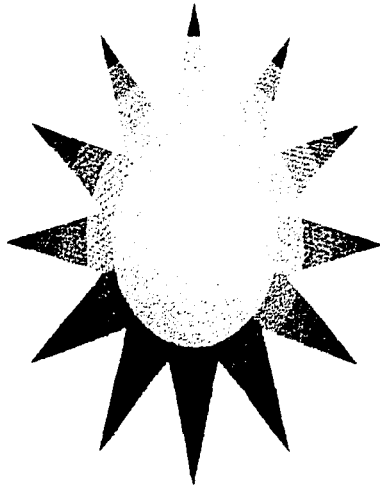


Fig. 1.7

Aunque posteriormente los mismos artistas perdieran interés en las discusiones de carácter teórico sobre el color, es innegable la importancia que éstas fueron ganando desde finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX, en el desarrollo de nuevos modos en la figuración y el surgimiento de la abstracción. De esta investigación de los elementos formales nos habla el autor Gillo Dorfles en su libro *El Devenir de las Artes*⁹, que había sido relegada por el claroscuro, la perspectiva lineal y la sensación de atmósfera, y que es sólo a partir del impresionismo, que el color vuelve a la pintura europea, convirtiéndose en objeto de investigación y experimentación en sí mismo.

1.1.2 Color y pintura en impresionismo, post impresionismo y primeras vanguardias del siglo XX.

Si bien el estudio por parte de los teóricos pretendió llegar a resultados concluyentes sobre el fenómeno del color, lo cierto es que en muchas ocasiones, la realidad del color resultó ser más compleja, y relativa que la concepción que de él se había tenido desde el renacimiento. Históricamente, nos dice Dorfles, esto tendría como consecuencia "la primera rotura importante de la espacialidad tridimensional renacentista,"¹⁰ al buscar los artistas la

representación de carácter realista por medio de la explotación de las posibilidades del color. En el impresionismo, se establece una nueva relación entre naturaleza, luz y tiempo, en donde el tiempo es un factor que incide de manera activa sobre la representación de la luz, y donde la naturaleza es analizada como nunca antes en la historia.

Ya se ha hablado, en este sentido, de la importancia que tuvieron los trabajos de Eugene Chevreul, pero también la nueva pintura se vio, en cuanto a posibilidades técnicas, facilitada por los descubrimientos realizados en el campo de los materiales. Las mejoras que se habían venido produciendo en cuanto al molido mecánico de los pigmentos desde principios de siglo, así como el descubrimiento de pigmentos químicos y aceites, aportaron al color una pureza, estabilidad y cuerpo nunca vistos. La invención del tubo de estaño que permitiría almacenar y manejar fácilmente el color, vino a revolucionar la técnica pictórica, al crear las condiciones para el surgimiento de la pintura al aire libre, y por tanto, de una pintura basada en el estudio del efecto cromático.

También la fotografía aportó a artistas como Degas, la posibilidad de detener su mirada en una realidad que ahora mostraría aspectos nunca vistos por el ojo, además de incidir en el carácter de la imagen descriptiva: la escena es real, espontánea y

azarosa en vez de selectiva. En cuanto al carácter de la pintura impresionista, descrita por varios autores como fugaz en su representación de la naturaleza, éste se encuentra simbolizado en el interés de los impresionistas por el estudio del agua y la luz como elementos dinámicos de la naturaleza, que obliga también a métodos de trabajo más vertiginosos y prontitud en su ejecución. Un ejemplo de ello son las series de Monet (Fig. 1.8), quien requería un lienzo distinto para cada variación de la luz durante el día, retomándolo al día siguiente bajo las mismas condiciones. En su libro *El impresionismo*, el autor Bernard Denvir hace también una analogía entre esta velocidad, y aquella que había nacido en este contexto de modernidad al popularizarse el ferrocarril hacia la década de los treinta, y que "subrayó la transitoriedad, empañó los contornos precisos a los que el arte conceptual había acostumbrado a los ojos del artista"¹¹ Hay que recordar que los impresionistas, ante todo son realistas, como también entusiastas de su época.

La autora Anthea Callen nos dice en su libro *Técnicas de los impresionistas*, que "en lugar de pintar lo colores que sabían que tenían los objetos, los impresionistas trataban de pintar sólo los colores que veían"¹². recreando eficazmente efectos de luz y color atmosféricos, por yuxtaposición y contraste de colores, y no por medio de una mezcla mecánica del color, como cuando recurrían a las bases coloreadas

crema, que dejaban asomar entre pinceladas y zonas de color azul y blanco, para intensificar su colorido y recrear así luz del sol, o como el empleo de colores cálidos y fríos para modelar la forma sin emplear color local o modelado tonal, creando espacialidad por medio del avance y retroceso de formas y planos.

En su libro sobre el impresionismo, el autor Jean Leymarie, habla de una predilección de los impresionistas Monet y Renoir por los contrastes de colores complementarios, al crear "grandes extensiones de campo verde salpicadas de flores rojas, aún cuando en el paisaje real éstas no existieran en ocasiones, destellos de luz naranja en el agua azul, o sombras violetas en superficies amarillas y soleadas"¹³, aunque lo atribuye más a un descubrimiento intuitivo de estas leyes que un conocimiento de causa. Sin embargo, son más numerosos los autores que como Itten o Gage, afirman que todos ellos conocían la teoría del color y la obra de Chevreul

Aún más anclados en las bases científicas del color se encontraban Georges Seurat y los post impresionistas, entre quienes se contó también a Pissarro, que había sido impresionista. Seurat había conocido a Chevreul en 1884, y era un seguidor de su teoría, a la que vinieron en este entonces a complementar los trabajos de Helmholtz y Rood. Leymarie habla de "la expresión racional de luz y

color puro mediante el contraste de tinte"¹⁴ como la principal búsqueda de Seurat (Fig 1.9), así como de la influencia de los artículos de David Sutter, quien enunció 167 reglas enfatizando la importancia de la ciencia en el campo del arte, sin coartar por ello, su espontaneidad. El autor ejemplifica así, el contexto de la década de 1880 en Europa, permeada por una serie de inquietudes de carácter científico y en el que disciplinas como la fisiología jugaron un papel importante en la revolución estética que estaba teniendo lugar.

Las mismas teorías que sirvieron de influencia para el impresionismo y post impresionismo, sentaron también las bases, durante la primera década del siglo XX para el surgimiento de las primeras manifestaciones abstractas. De esta forma, los textos de Rood y Chevreul, fueron estudiados también por Robert Delaunay y Frantisek Kupka, para desarrollar una pintura que, fundamentada en el elemento plástico puro y en el efecto prismático y complementario del color, explorara también su capacidad para sugerir movimiento. Partiendo ambos de esta premisa, el planteamiento de Delaunay tuvo un carácter formal más analítico y racional, mientras que Kupka, se acercaba a un motivo más subjetivo e imaginario (Fig. 1.10), a las imágenes de la mente, dada la orientación del artista hacia la espiritualidad.

La pintura figurativa se encamina, desde Manet, Van Gogh y Gauguin, pero sobre todo con los *fauves* Matisse, Derain, Dufy, Vlaminck o Braque, a un color cada vez más mental y fantástico, hasta llegar al expresionismo. Es el color tímbrico puro, sin claroscuro ni plasticismo volumétrico. Sin embargo, tanto Itten como Dorfler coinciden que este avance del color se vio detenido en el cubismo analítico de Braque, Gris y Picasso, y en el futurismo italiano de Boccioni, Carra, Balla y Rusolo, en donde el color es empastado y reaparecen el claroscuro y la gradación tonal, subordinado a un efecto de relieve en la forma, cuya desintegración, fue el principal interés

En los neoplasticistas (De Stijl,) caracterizados por la búsqueda de la forma pura y primordial en un arte de rigurosa precisión compositiva, sustentado en leyes matemáticas y carente de mundo exterior, encontramos que las posturas con respecto al color y la teoría eran diversas y nada rígidas. La experiencia del color es predominantemente subjetiva en el grupo, ya que cada artista (Bart van der Leek, Theo Van Doesburg, Rietveld, el mismo Mondrian) encuentra, partiendo de la discusión teórica, y cada vez más dentro de la práctica misma, el sencillo sistema de colores primarios y secundarios.

En el caso de Mondrian, los colores tenían un contenido más allá de su realidad perceptible,

teniendo el rojo un carácter femenino, material y exterior en contraste con su complementario verde, masculino y espiritual, y la interioridad de los colores que lo conforman, el azul y el amarillo (Fig. 1.11). Si bien en *De Stijl*, encuentran amplia cabida las teorías de Ostwald, introducidas al grupo en 1918 por Vilmos Huszár, Mondrian se encontraba más influido por el enfoque espiritual de la teosofía, que era entonces muy popular en Europa: la obra de los autores teosofistas Edouard Schuré, Annie Besant y C. W. Leadbeaters. El aporte de la teosofía es también considerado por Kandinsky en sus planteamientos estéticos. Gage nos habla de la comprobación científica de las teorías teosofistas, por medio de diversos experimentos sobre percepción y relación de forma color y sonido en sujetos especialmente sensibles como los llamados clarividentes.

Retomando la teoría del color en los artistas de *De Stijl*, hubo también quien formuló, al margen, una teoría relativamente propia sobre la armonía de los colores, como es el caso de Vantongerloo, para quien la armonía requería la totalidad de la gama del prisma, aunque el orden de los colores difiere enormemente con respecto al convencional rojo – naranja – amarillo – verde – azul – violeta.

Durante el periodo en el que la Bauhaus se encontró bajo la dirección de Walter Gropius, artistas como Kandinsky, Klee, Schlemmer, o Itten formaron

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Fig. 1.8



Fig. 1.10

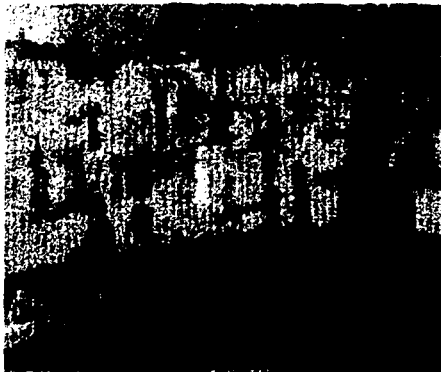


Fig. 1.9

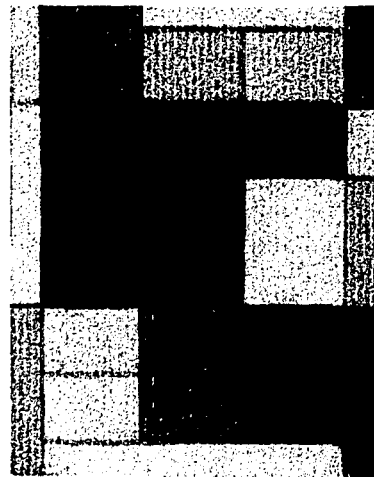


Fig. 1.11

parte del cuerpo docente, aunque en general se tiene poca información acerca de los programas de enseñanza, si es que los había, aunque Gage nos habla de que, con excepción de estos artistas, la gran mayoría de los profesores se encontraban bastante atrasados en cuanto a lo que enseñanza del color se refiere, y en general no había unidad de criterios, aunque sí una discusión muy importante debido a dos cuestiones: una de ellas era desacuerdo manifestado por Itten y Klee con respecto a las teorías de Ostwald; la otra, la polémica difusión del cuestionario encuesta de Kandinsky sobre la correlación entre formas y colores básicos.

Gage nos habla brevemente de que Klee, se refería a Goethe, Runge, Delacroix y Kandinsky con respecto a la enseñanza del color, y que Itten, dejaba ésta en manos de su ayudante Hirschfeld-Mack, también discípulo de Hölzel. Fue Hirschfeld-Mack quien contribuyó con el diseño de los ejercicios sobre escalas cromáticas y contrastes de color empleando papeles recortados, que tanto influirían posteriormente en Josef Albers. Kandinsky también se mostró ecléctico al respecto de las teorías del color, ya que se si bien se dedicó a su estudio en un ámbito de lo espiritual, al llegar a la Bauhaus abandonó todo ello a favor de lo físico, lo fisiológico, y de la intención de formular leyes generales por medio de instrumentos de medición como el cuestionario encuesta.

Ya en la segunda mitad del siglo XX, con el avance en las técnicas estadísticas, el color es estudiado a partir de sus dimensiones: matiz, luminosidad y brillo, y en relación a las connotaciones que genera en la percepción del individuo. Por medio de muestras estadísticas representativas, se realizan diversos estudios en este sentido, buscando datos significativos en la correlación lineal entre un color conformado a partir de un matiz, brillo e intensidad muy específicos y una serie de cualidades, por un muestra representativa de población encuestada. En estudios como los realizados por C. E. Osgood en los Estados Unidos, Wright y Rainwater en Alemania Occidental (Fig. 1.12) y Kansaku en Japón, entre los años de 1957 y 1964, apareciendo éstos dos últimos en el libro *Psicología y Artes Visuales*¹⁵ de James Hogg, la intensidad y el brillo, y no solamente el matiz, inciden sobre la respuesta del individuo a un color en relación a una connotación específica dada en pares de adjetivos opuestos: frío- cálido, débil - fuerte, alegre - triste, etcétera, en escalas numéricas donde el sujeto califica de acuerdo a la tendencia, mayor o menor en un sentido o en el otro, es decir en donde el punto medio corresponde a neutro y cada extremo a uno de los adjetivos. Por medio de diferentes técnicas, la información recabada en estos estudios son computadas buscando tendencias estables a nivel de grupo, y al revisar esta serie de

correlaciones, puede observarse una congruencia con las significaciones del color proporcionadas por los teóricos-artistas en base a su propia experiencia. Cabe hacer notar, sin embargo, que ninguno de éstos enfoques en el estudio del color como fenómeno perceptivo, ha podido revelar cómo es que estas asociaciones son formadas en el individuo, ni el porqué.

El color como objeto de estudio ha sido abordado desde varias dimensiones, lo que revela su complejidad como fenómeno. En el terreno de la pintura, contribuyó en gran medida al desarrollo de las manifestaciones abstractas al considerarse, junto con la forma, como un elemento autónomo y capaz de comunicar por sí mismo nuevos contenidos, y capaz de manifestar al siglo de las grandes vanguardias artísticas.

1.2 Abstraccionismo en los Estados Unidos.

1.2.1 Estados Unidos frente a la vanguardia europea.

A finales del siglo XIX y principios del XX, la cultura y el arte en los Estados Unidos atravesaban por un importante momento de expansión de horizontes, en que comenzaban a salir del carácter regionalista que hasta entonces habían mostrado, para comenzar a interesarse en un diálogo con las vanguardias europeas. Aunque pasaría mucho tiempo, y sobre todo, tendrían que darse circunstancias muy específicas (algunas de ellas ajenas a lo artístico) para que ciudades como Nueva York se consolidaran como centros artísticos a nivel internacional, es en este momento cuando sus artistas se interesan en Europa y lo que tiene que enseñarles, pero también en la búsqueda de una síntesis modernista de vanguardia artística y los valores de su propia cultura.

A nivel de centros de formación artística, existía todavía en los primeros años del siglo XX, un gran atraso con respecto a lo que en Europa estaba ocurriendo, ya que manifestaciones como el impresionismo, el post impresionismo, o las

Tabla 1

Cargas de los pares de adjetivos sobresalientes de los cinco primeros componentes principales de la matriz normalizada de los datos combinados medios formulados para cincuenta colores

Pares de adjetivos	Cargas de los componentes principales				
	I	II	III	IV	V
Freude/traurig	0,06	-0,10	0,20	-0,08	-0,16
Angst/hilf	0,03	-0,15	-0,04	-0,15	-0,11
Frisch/abgestanden	0,58	-0,08	0,13	-0,02	0,07
Reif/rot	0,48	-0,06	0,07	0,10	0,10
Gesellig/abwesend	0,44	0,08	0,11	0,00	0,07
Ausgeglichen/ausgeglich	0,44	-0,20	0,07	0,11	0,05
Auffällig/unauffällig	0,71	0,29	-0,18	0,10	-0,07
Auffällig/unauffällig	0,68	0,38	-0,21	0,11	-0,08
Erregend/beruhigend	0,52	0,32	-0,15	-0,12	-0,12
Stark/schwach	0,13	0,52	0,15	-0,06	0,12
Energisch/ruhig	0,18	0,42	0,07	-0,07	0,05
Warm/kalt	0,10	0,12	0,47	-0,12	-0,17
Voll/leer	0,16	0,23	0,33	-0,08	0,12
Gesund/krank	0,24	-0,05	0,32	-0,07	-0,10
Festlich/alltäglich	0,33	0,11	-0,03	0,47	-0,05
Vornehm/einfach	0,25	0,06	0,03	0,40	-0,05
Bewegungs/ruhigend	-0,52	-0,37	0,15	0,12	0,12
Proporción de la variación total ²	0,487	0,147	0,067	0,050	0,049

Fig. 1.12

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

vanguardias de principios de siglo, se encontraban excluidas de los programas de estudio. En su biografía de Georgia O'Keeffe, la autora Roxana Robinson nos habla, a propósito de los años formativos de esta artista, de la enorme distancia que existía en cuanto a metodología de enseñanza, entre los distintos centros de enseñanza artística en los Estados Unidos, pues existían todavía quienes aspiraban a imitar el modelo académico europeo, sobre todo el llamado taller francés, enfocado a la enseñanza del dibujo imitativo, -ya fuera del natural o la copia de los antiguos maestros- y el sistema de concursos, todo ello en contraste con institutos como la Liga de estudiantes de Arte en Nueva York, considerado como un "fulgurante centro del mundo artístico"¹⁶. Por supuesto, este fenómeno se encontraba en congruencia con un mayor o menor desarrollo industrial, y por tanto, urbano.

La autora nos habla principalmente de dos artistas que en ese entonces enseñaban en la Liga. Si bien lo hace a partir del contexto formativo de Georgia O'Keeffe, son también ejemplos útiles de cómo se iba sintetizando un pensamiento artístico en torno a la modernidad y la formación de nuevos artistas. El primero es William Merrit Chase, una personalidad de gran importancia en la Liga, y quien se había formado dentro la Escuela de Munich, caracterizada por el retrato sobre fondo oscuro, y formas trabajadas con trazo rápido y vigoroso. Chase

había sabido conjuntar algunos elementos de la escuela de Munich con la naturalidad de la pintura *plen air* y una paleta de color impresionista en la que era importante la luz y su fugacidad (Fig. 1.13). Chase era un artista ecléctico y de muy amplia formación, pero también su enseñanza fomentaba la personalidad propia y la espontaneidad. Por otro lado, se encontraba Robert Henri, quien se proclamaba a favor de una pintura de temática urbana y realista social. Henri había formado en 1908 el grupo de *los Ocho*, llamados también los *Ashcan* (bote de basura), o los *apóstoles de la fealdad*. Este grupo, formado originalmente por cinco artistas: Henri, George Bellows (Fig. 1.14) o Everett Shinn¹⁷, John Sloan, George Luks, y William J. Glackens originarios de Pennsylvania y que se mudaron posteriormente a Nueva York.

Roxana Robinson y el autor Milton N. Brown, en su libro sobre la historia del arte norteamericano, coinciden en que la importancia de este grupo radica en retomar, por primera vez en el siglo XX, un sentido social y periodístico en el arte, con una postura anti - intelectual, anti - refinamiento y políticamente democrática, (que en algunos de los pintores se explica dado su origen obrero) y en algunas ocasiones de protesta, aunque no muy incisiva, al presentar temas de la vida norteamericana y la nueva realidad que ésta presentaba. Estos pintores, con Henri como su

mentor, se caracterizaron ante todo por la elección de temas relacionados con la gran urbe: el ocio y el esparcimiento, la vida en los barrios pobres y de inmigrantes; escenas de restaurantes o entretenimientos como la lucha, consideradas vulgares y repugnantes para el gusto burgués y ligero que predominaba, y de ahí la basura o la fealdad con que se asociaba al grupo.

En contraste, el elemento formal en la obra de estos artistas podría considerarse incongruente con su contenido, dado lo obsoleto y deficiente de su técnica, caracterizada por el empleo de una pincelada rápida y vigorosa, propia de una Escuela de Munich, que para entonces simbolizaba lo reaccionario y académico en la pintura norteamericana. No es difícil notar cierta inconsistencia de discurso, cuando Robinson nos habla en su libro de que la técnica de la Escuela de Munich, por sí misma era representativa de una tradición europea imitada entonces por los artistas norteamericanos de generaciones anteriores, como el caso de William Merrit Chase, personaje diametralmente opuesto a los Ocho, y cuyo virtuosismo técnico servía a los ideales estéticos complacientes y conservadores de la clase acomodada dentro de la que se encontraban sus clientes y mecenas.

Los otros tres miembros del grupo de *los Ocho*, Maurice Prendergast, Ernest Lawson y Arthur B. Davies, eran más jóvenes y abiertos. Brown nos habla de que Prendergast había estudiado el impresionismo y post. impresionismo mucho antes de que estos fueran conocidos en los Estados Unidos y por ello se le considera "el primer verdadero modernista norteamericano"¹⁸, al adaptar, a partir de ellos, un estilo personal en el que empleaba grandes zonas o "parches" de color (Fig. 1.15). Más convencional era la pintura de Lawson, dentro de esta misma corriente, y en cuanto a Davies, su influencia era prerrafaelista y simbolista. La conformación de este grupo fue más bien diversa, encontrándose unidos más por "la oposición a la tradición que por la lealtad común a un nuevo planteamiento"¹⁹, y como era natural, *los Ocho* se oponían también a las ideas estéticas de círculos intelectuales como el de Alfred Stieglitz, orientados más hacia una abstracción, que si bien resultaba algo radical en ese momento, suponía también cierto elitismo al dirigirse más hacia un público de unos cuantos entendidos.

Desde el punto de vista del color y la abstracción, los primeros artistas estadounidenses en estudiar sus posibilidades fueron los sincromistas Stanton McDonald-Wright y Morgan Russell, pintores entusiastas de la obra de Robert Delaunay, y quienes



Fig. 1.13

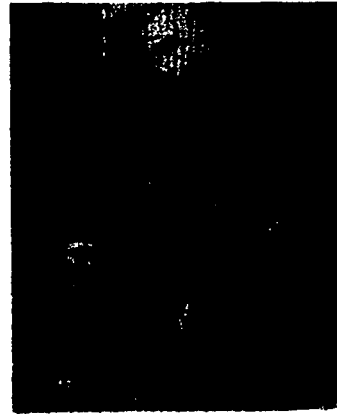


Fig. 1.14



Fig. 1.15

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

retoman el interés generalizado entonces en Europa por la relación entre color y música. Esta relación podía abarcar diversos niveles de complejidad: desde una correlación simple entre colores y notas, tonos o instrumentos específicos, hasta llevar la estructura musical al terreno de la composición pictórica, pasando por experimentos como la creación de obras sinfónicas en las que participa también la proyección de luces y formas coloreadas, que se escribían a la par de los instrumentos en la partitura. En el caso de Russell, Gage nos habla de que en su pintura pretendía conjugar "los principios básicos de la estructura musical en su composición cromática y los de la escultura de Miguel Ángel en sus formas"²⁰, la armonía del color y las formas. Tanto Russell como McDonald-Wright habían estudiado en París con el pintor canadiense Percival Tudor-Hart, de quien Gage nos dice había elaborado una complicada teoría sobre el color relacionado con aspectos psicológicos y musicales, que pronto fue desechada por los sincromistas. El término sincromismo, fue acuñado como simbólico de la adaptación que estos artistas hacen a la pintura, de conceptos de composición musical, pero también como una revaloración del color a la altura de la expresión musical como un medio de enaltecimiento espiritual.

Es también de suma importancia en el Nueva York de las primeras dos décadas del siglo XX, el

circulo de artistas agrupado en torno a la figura de Alfred Stieglitz (1864-1946). Stieglitz era un fotógrafo neoyorquino de origen judío y alemán, que se inició en la fotografía durante sus años de formación profesional en Alemania, y que al regresar a los Estados Unidos en 1888 crea una empresa fotográfica.

Al involucrarse cada vez más en sus aspectos estéticos, Stieglitz comienza a pugnar por el reconocimiento de la fotografía como una expresión artística autónoma. Al respecto, la autora Roxana Robinson nos dice que Stieglitz estaba en contra de la actitud imitativa en la mayoría de los fotógrafos hacia la pintura de aquel momento, por medio de "pose cuidadosa, enfoque borroso y manipulación de los negativos"²¹, así como de la gran animadversión que este medio había generado, al demostrar, aún en la toma del más inexperto fotógrafo, la supuesta inutilidad de siglos de desarrollo en la pintura como imitación de la realidad. Stieglitz hablaba de valorar la fotografía partiendo criterios formales y técnicos, así como apelando a su fuerza emotiva (Fig. 1.16). Aunado esto a un rechazo de la pintura realista en el sentido más estricto, tanto en lo formal y técnico, como en un contenido ideológico como el abordado por pintores como *Los Ocho*, resulta natural y comprensible su simpatía por el abstraccionismo. Las ideas estéticas de Stieglitz eran antiacadémicas e influidas por el arte romántico alemán del siglo XIX



Fig. 1.16

que tanto había conocido durante su juventud, caracterizado por ensalzar lo onírico, lo misterioso, lo espiritual y lo intuitivo, así como por las ideas de Maurice Materlinck, de quien también nos habla Kandinsky en *Sobre lo espiritual en el arte*, libro de suma importancia para Stieglitz y su grupo. Desde

esta percepción, espiritualidad y sentimiento se consideran superiores al intelecto y la lógica, y el auge tecnológico, supuestamente producto de estas últimas, como el auge de una sociedad sin alma.

El primer contacto de Stieglitz con las vanguardias parisinas se dio a través de su socio, el también fotógrafo Eduard Steichen (Fig. 1.17), quien además sería de gran importancia para la formación de este círculo de artistas, al convencer a Stieglitz de utilizar su estudio como un espacio permanente de exposición, surgiendo de esta manera la galería 291, no sólo para los fotógrafos ya entonces agrupados en torno a Stieglitz y sus ideas, sino también para otras expresiones artísticas. A partir de 1906, Steichen mantiene a Stieglitz, desde París, al tanto de las vanguardias europeas, introduciéndolo así al movimiento de las vanguardias. De esta forma, la galería 291 se convirtió en la primera gran promotora de las vanguardias europeas en los Estados Unidos.

La galería 291 pronto comenzó a atraer a los círculos artísticos e intelectuales de vanguardia al exhibir la obra de artistas europeos, y aún más, al comenzar a proyectar a jóvenes artistas norteamericanos, muchos de los cuales se encontraban trabajando en París. Entre las exhibiciones más importantes, se cuentan la de las acuarelas de Rodin, y la de grabado, dibujo y pintura de Matisse en 1908; la de acuarelas de Cézanne y la

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Fig. 1.17

de dibujos y acuarelas de Picasso en 1911, así como la de dibujos y collages de Picasso y Braque en 1915. Además de la galería, Stieglitz editaba la revista *Camera Work*, que contribuyó en el mismo sentido a difundir el arte de vanguardia, anticipándose a la gran exposición de artistas

modernos europeos y norteamericanos de 1913 del Arsenal, el *Armory Show*.

Predominaban las exhibiciones de obra en papel en la galería 291, dado lo reducido del espacio y los costos de transporte, aunque también se habla de la sensibilidad personal del fotógrafo al papel y sus procesos. Por su carácter innovador, estas obras tuvieron un gran impacto en los artistas jóvenes, siendo ejemplo de ello, la exhibición de las acuarelas de Rodin, de la que Robinson nos habla fue ampliamente comentada entre los conocedores, profesores y estudiantes de arte en Nueva York, o la de las acuarelas de Cézanne, que como mencionan las autoras Ruth E. Fine y Elizabeth Glassman, en su ensayo sobre el contexto histórico de Georgia O'Keeffe, fue de gran importancia para los artistas norteamericanos al ofrecer la innovación del empleo del soporte blanco del papel como "un elemento visualmente activo"²², y que fue seguida por muchos, en su búsqueda de conformar un lenguaje propio, mismo que, a decir de las autoras, sí logró un carácter distintivo con respecto a la abstracción europea.

Dentro de los artistas promovidos por Stieglitz se encontraron Arthur Dove, Charles Demuth, John Marin, Marsden Hartley, Marius de Zayas y Abraham Walkowitz, además de Georgia O'Keeffe. Entre los de mayor importancia se encontró Arthur Dove

(1880-1946), quien había ido a Europa a completar su formación artística, sin limitar por ello su obra a los parámetros teóricos de los abstraccionistas franceses, o la importante influencia de la obra e ideas de Kandinsky, basando su obra en la abstracción de formas y colores de la naturaleza. Dove (Fig. 1.18) ejemplifica la tendencia en el abstraccionismo estadounidense a basarse en la naturaleza, partiendo de un motivo simple y desechando a través del proceso los aspectos intrascendentes para la pintura, en una recreación por medio de color y forma trabajados del natural, de manera que si bien el color permanece como el elemento que aporta objetividad, la forma desaparece como mera representación y se convierte en subjetiva. Dove había expuesto en la galería de Stieglitz desde 1910, junto con otros jóvenes valores, pero no sólo fue un artista relevante al interior de este círculo, puesto que el crítico Arthur Jerome Eddy, lo incluyó en su libro *Cubists and Impressionists*, editado en 1914, y que en su momento tuvo una gran importancia.

Marsden Hartley (1877-1943), Charles Demuth (1883-1935), John Marin (1870-1953), y Abraham Walkowitz (1880-1965), también desarrollan sus propios lenguajes a través de encauzar la influencia europea hacia inquietudes más propias. Demuth (Fig. 1.19) y Marin (Fig. 1.20) asimilaron la influencia de las acuarelas de Cézanne, en pinturas de naturaleza



Fig. 1.18

muerta, paisaje y arquitectura urbana e industrial. Marsden Hartley fue principalmente un pintor de paisajes y naturaleza, salvo por un periodo en que realizó abstracción simbólica, influencia tanto de Kandinsky como de los pintores de *Der Blaue Reiter*, a quienes conoció en Alemania (Fig. 1.21). También Walkowitz retoma a Kandinsky en sus abstracciones biomórficas y geométricas (Fig. 1.22), aunque las autoras Fine y Glassman lo consideran un artista irrelevante dentro del grupo. También Marius de



Fig. 1.19

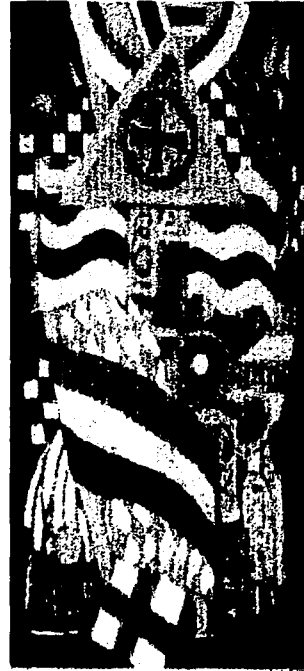


Fig. 1.21



Fig. 1.20

Fig. 1.22



Zayas (1880-1961), artista de origen mexicano, se desempeñó activamente dentro del círculo Stieglitz. De Zayas fue principalmente un caricaturista que durante su estancia en París, retrató a su élite cultural, entre ella al mismo Rodin (Fig. 1.23), pero también tuvo contacto muy estrecho con los cubistas Picasso y Braque, con quienes, según afirman tanto llegó a trabajar como ayudante. Este artista también colaboró como crítico en *Camera Work*, y posteriormente se desempeñó como promotor, al abrir dos galerías propias.

Este grupo sienta un precedente en la historia moderna del arte norteamericano al establecer, por primera vez, una dinámica de diálogo con la vanguardia europea, cuyas ideas fueron asimiladas al contexto de lo norteamericano, originando así temáticas nunca antes vistas, como los rascacielos de Nueva York, o el enfoque reveladoramente ampliado de objetos comunes. También está el desarrollo de una abstracción pictórica que, como se ha visto, encontró medios de expresión propios, y autonomía con respecto de las teorías europeas. De igual forma debe considerarse su impulso a un nuevo arte norteamericano que se venía ya gestando con sus propias inquietudes, y que hasta entonces, había sido considerado como una expresión de menor importancia, al imperar la vieja tradición de reverencia dogmática hacia la academia europea y el

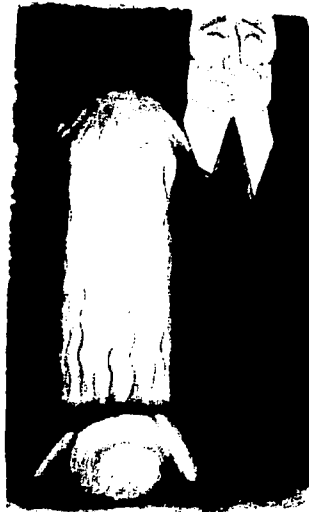


Fig. 1.23

escaso o nulo interés por impulsar una expresión propia.

1.2.2 La abstracción de Georgia O'Keeffe.

Georgia O'Keeffe nace el 15 de noviembre de 1887 en Sun Prairie, población agraria del estado de Wisconsin, siendo la segunda de siete hijos. Este entorno temprano, es fundamental para la mejor

comprensión del carácter que reviste su obra, al relacionarse ésta de una manera estrecha con su vivencia personal y emotiva. El campo y la vida familiar son, en la vida de O'Keeffe, elementos fundamentales y portadores de sólidos valores morales.

Al respecto, Roxana Robinson nos habla de la vida difícil de las comunidades rurales del Medio Oeste, aunque por lo mismo, la relación entre el hombre y la tierra todavía era profunda, y basada en el amor al trabajo arduo, que bajo la ética protestante imperante en esta región, (en contraste a la división del trabajo en el Sur, herencia de la sociedad esclavista) se consideraba como una virtud, y "espiritualmente sustentador en sí mismo".²³ En el caso de O'Keeffe, el amor al trabajo como un valor, sería muy importante a lo largo de su vida, como también la fuerza de los modelos adultos femeninos en su familia, quienes le enseñaron con el ejemplo, que "las mujeres son personas eficaces y capaces y que, solteras o casadas, pueden llevar una vida interesante".²⁴ Estaban por ejemplo, su abuela y tías maternas, quienes vivían en la cercana ciudad de Madison, éstas dos últimas verdaderos modelos de independencia, una de ellas era maestra, y la otra, trabajaba como correctora de estilo en un periódico, pero sin duda la más importante sería la madre, quien al igual que su familia, provenía de un entorno más urbano. Durante su juventud había albergado la

idea, insólita en ese tiempo, de estudiar medicina, y aunque abandonó tal proyecto al casarse, siempre creyó en la importancia de la enseñanza y la inculcó a todos sus hijos, siendo para ellos, desde edad muy temprana, una gran formadora, tanto en lo intelectual como en lo estético. Todo ello, proporcionó a la futura artista seguridad e independencia emotiva, así como la conciencia de sí misma como un miembro productivo y útil de la sociedad.

Dadas estas condiciones, su formación estética comienza a edad temprana, incluyendo el aprendizaje formal del dibujo, en donde ya mostraba grandes aptitudes, pero también una enorme necesidad de reconocimiento, que subsistiría hasta etapas posteriores en su formación profesional. Si bien ello le llevaría a ser siempre una buena estudiante en cuanto a obediencia y de hecho, a obtener este reconocimiento a su talento y capacidades, también constituyó una seria amenaza a su capacidad creativa propia. Es por ello que Robinson señala en su libro, que manera paradójica "destreza y empeño eran los enemigos más insidiosos del artista independiente",²⁵ aunque por fortuna, al llegar a cierta madurez en su formación, la misma O'Keeffe tomó conciencia de ello, y trabajó arduamente por desvincularse de las expectativas ajenas y encontrar la expresión más fidedigna posible de su propia interioridad.

Hablar de una pintora como Georgia O'Keeffe, es hablar de su importancia por abrir brecha como mujer pintora norteamericana, lo cual resultaba complicado dada la necesidad en el mundo del arte, como en la literatura y otras disciplinas, de contar con un referente de tradición histórica, así sea para negarlo, o para asumirlo. Desde este punto de vista, y dada la revaloración del rol femenino en todos los ámbitos que vio el siglo XX en países como los Estados Unidos, la situación era que no existía el punto de vista femenino en la pintura, y mucho menos una tradición de pintoras. Robinson comenta que pintoras de la generación anterior, como Mary Cassat (Fig. 1.24) o Cecilia Beaux, además de no crear ruptura alguna, constituían una minoría frente al peso de la gran tradición pictórica occidental, y que en este contexto, tal es la importancia de la obra de O'Keeffe, al proponer un discurso plástico que al reflejar el mundo interior de la artista, logra remitirnos a un mundo y a una sensibilidad femeninos.

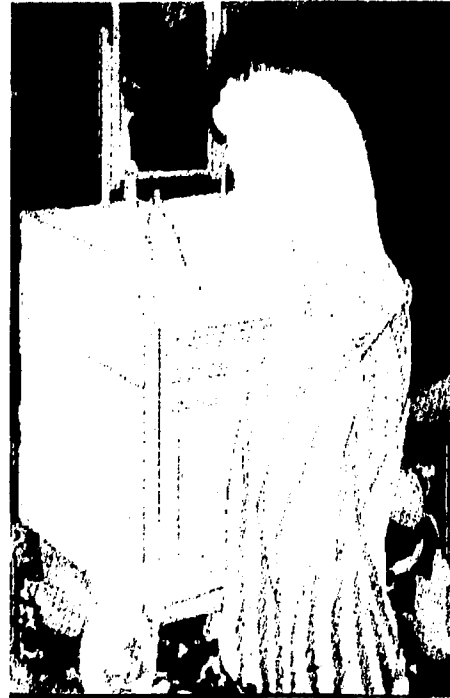


Fig. 1.24

Llegar a esta expresión del propio mundo interior, requirió de un arduo proceso de formación, de superar ese sentido de exclusión de la tradición pictórica por ser mujer, y sobre todo, abandonar el afán de reconocimiento en base a la imitación estrecha de maestros como William Merrit Chase, con quien estudió en la Liga de Estudiantes de Nueva York, y cuyo estilo era entonces muy imitado por los estudiantes. Si bien esto último le había

reditado en una disciplina académica rigurosa así como en un trabajo sobresaliente en lo académico y merecedor de premios y primeros lugares en la escuela (Fig. 1.25), O'Keeffe comprendió a tiempo que esto acarrearba para ella el peligro de perder para siempre la posibilidad de encontrar su expresión propia, original y personal.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Fig. 1.25

La formación profesional de Georgia O'Keeffe, comprende el Instituto de Artes de Chicago, la Liga de Estudiantes de Arte de Nueva York, la Universidad de Virginia y la Escuela para profesores de Columbia, intercalando a lo largo de ella periodos ya sea de enfermedad, dificultades económicas en la familia, o bien el pesimismo de la propia O'Keeffe con respecto a la profesión artística y la perspectiva que ésta le planteaba. Justamente en medio de ésta última situación es cuando O'Keeffe entra en contacto con una nueva concepción del arte que, a

decir de todos los autores, cambiaría su vida para siempre.

Es en una etapa de gran pesimismo durante su formación, cuando descubre, por primera vez, la relación entre naturaleza, espíritu y arte que sería fundamental en su obra. Fue en el verano de 1908 cuando, en un paseo nocturno por el campo descubrió la relación directa entre subjetividad y visualidad, y en donde su emoción interna incidía directamente en su modo de ver. Descubrió también que además de lo técnico, también la carga emotiva era fundamental para que una pintura tuviera fuerza. Si bien había comenzado a experimentar – tímidamente- con la técnica, sería este descubrimiento punto de partida para el desarrollo complementario a lo estrictamente académico, desarrollo que sobra decir, no podría figurar en ningún programa de enseñanza profesional, en ningún curso. Así fue como por primera vez, O'Keeffe, pinta un paisaje tratando de poner en él un contenido emocional propio, y el resultado fue exitoso.

Fue en el año de 1912, durante el verano, que asiste al curso impartido en la Universidad de Virginia por Alon Bement, quien enseñaba a través del método y teorías desarrollados por Arthur Wesley Dow, cuyo libro *Composition, A Series of Exercises in Art Structure for the use of students and teachers*,

aparecido originalmente en 1899, había sido reeditado en 1913. Este libro fue muy importante al proponer una metodología de enseñanza y creación artística basada en los principios del arte oriental (específicamente chino y japonés) que para entonces habían sido difundidos en los círculos artísticos de Europa, y traídos a América, según las autoras Fine y Glassman, principalmente por tres vías: la primera, pintores que como Mary Cassat y James McNeill Whistler, habían estado en Europa y tomaron contacto con ellos; la segunda, los coleccionistas privados que se habían interesado ya en el arte oriental y la tercera, los escritos de Ernest Francisco Fenolosa, quien era curador de arte japonés en el Museo de Bellas Artes de Boston, y de quien Robinson nos habla que había estado en Japón, dirigiendo el Museo Imperial y que fue condecorado por el mismo emperador.

Fenolosa fue quien introdujo al joven Dow al arte oriental y sus principios a través de la estampa japonesa (Fig. 1.26). Dow era, antes que teórico, un artista, aunque Robinson nos afirma que su obra en sí misma "no era tan radical como sus enseñanzas".²⁶ Fine y Glassman mencionan al respecto de esta influencia orientalizante, que alcanzó a Kandinsky en 1909, año en que, en Nueva York, fueron también expuestas estampas japonesas procedentes de una colección particular en la galería de Stieglitz, lo cual también nos da una idea de lo



Fig. 1.26

actualizada que se encontraba la galería 291, en contraste con años y años de atraso prevaleciente en muchos centros de enseñanza en el país.

Las principales ideas de Dow que son recogidas por los diferentes autores son las siguientes. Principalmente encontramos la idea que influyó de manera importante a O'Keeffe, -como señalan la autora Barbara Buhler Lynes en su ensayo sobre O'Keeffe, y Robinson: llenar el espacio

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

con una forma bella. En cuanto a la creación artística, para Dow ésta no debía partir de la "tradición realista imitativa",²⁷ sino de la expresión personal, que en el arte oriental, no conoce el límite entre arte culto y decorativo. Más importante que la copia, es el desarrollo de la apreciación; y más importante que la correcta disposición de los elementos en un espacio, la expresividad. Desde el punto de vista de los elementos formales en la teoría de Dow, para lograr armonía visual en una composición, son cruciales línea, color y *notan*, término japonés que significa literalmente "oscuro-claro", y que es explicado como por Fine y Glassman, como el "agrupación de tonos de diferente valor",²⁸ y como "contraste tonal"²⁹ por Buhler Lynes. También con este mismo propósito, Dow resalta la importancia de los principios de oposición, transición, subordinación, repetición y simetría. En cuanto a los elementos de la teoría de Dow recogidos por Robinson en su libro, son aquellos que relacionan al arte más con un sentido de construcción que con lo disciplinario o elitista, además de ser todo -incluyente, "una sensibilidad idéntica debía regir todos los aspectos de la vida y obra",³⁰ de manera que lo vital, lo sensible, lo emotivo y lo poético, encontraban en este sistema un cauce natural.

En este contexto, O'Keeffe, encontró libertad de búsqueda en la conformación de su lenguaje

plástico. Pero aún más importante sería para su pintura, el periodo comprendido entre los años de 1915 y 1918. De nuevo ante la decepcionante perspectiva que planteaba un quehacer artístico basado en la imitación de lo que otros ya habían perfeccionado, O'Keeffe comienza a enfrentar la necesidad absoluta de encontrar la expresión que la reflejara a ella y no lo que sus diferentes maestros querrian ver. Así es como en el otoño de 1915 decide comenzar de cero, eliminando de su paleta los colores y empleando solamente carboncillo (Fig. 1.27), a la manera de un estudiante de arte. Como menciona la autora Judith C. Walsh, en su ensayo sobre el lenguaje de los materiales en O'Keeffe, el carboncillo puede entenderse como la metáfora de los "nuevos comienzos".³¹ a lo largo de las distintas etapas de su obra. De hecho, el carboncillo constituye la primera de tres etapas, aparentemente secuenciales, en las que O'Keeffe explora las posibilidades de los materiales artísticos con la finalidad de conformar una identidad estética personal: el carboncillo, la acuarela y el pastel.

A través del carboncillo O'Keeffe descubre "la seducción del valor tonal".³² Walsh nos habla también de que la maleabilidad del carboncillo cuando no le ha sido aplicado un fijador, le permitía a la artista trabajar y re trabajar la imagen durante días si así lo deseaba, realizando todo tipo de cambios.



Fig. 1.27

Esta forma de trabajo a través de la elaboración sucesiva de la imagen, es característica en O'Keeffe. El carboncillo se ajustó a su carácter de tal modo que no sería sino hasta junio del año siguiente en que recurrió al empleo de un solo color: el azul Prusia. Este periodo de experimentación con el carboncillo, constituyó un proceso de trabajo tan absorbente como satisfactorio y fructífero para la artista, además de representar su entrada al mundo artístico neoyorquino, cuando sus trabajos fueron mostrados por una amiga a Alfred Stieglitz. O'Keeffe

se encontraba por entonces trabajando en Columbia, lo que también suponía cierto aislamiento con respecto del mundo del arte que le proporcionaba las condiciones para la búsqueda que requería en su trabajo. Fue en 1916 cuando Georgia O'Keeffe expuso en la galería 291, junto a otros dos artistas igualmente desconocidos

Según Walsh, O'Keeffe empleó el carboncillo en una variedad de formas, tanto tradicionales como novedosas, así como en una variedad de soportes. Obtenía tanto formas gruesas al arrastrar el carboncillo sobre la superficie del papel, como líneas finas al emplear la punta afilada, además de medios tonos por medio del esfumino. Empleaba la goma de borrar para hacer resurgir el blanco del papel como luz; y para lograr negros intensos, empleaba la técnica ya tradicional de remover el carboncillo en aceite y aplicarlo antes que éste se seque. También lo aplicaba en polvo con un barniz, en forma de lavados, y usando para ello una brocha. Distintas técnicas y tipos de papel le permitían o restringían en cuanto a esta experimentación y en ocasiones la calidad vertiginosa de un trabajo estaba dictada por el secado del barniz y no permitía mucho retoque, o por el contrario, otros procesos le permitían varias sesiones de reelaboración.

Posterior a la etapa de experimentación con el carboncillo, es la de la acuarela, misma que, como

afirma Walsh, tampoco tendría nada que ver con la manera en que previamente la había trabajado, tanto en sus años de estudiante como en los trabajos al gouache (acuarela opaca) que había realizado como ilustradora comercial. Comienza en el verano de 1916, con una serie de trabajos en azul donde pretendía reproducir el tonalismo de sus trabajos en carboncillo, a través de lavados tenues e intensos, en las formas abstractas que ya venía realizando (Fig. 1.28).

La experimentación con este medio es intensa y realiza una serie de desnudos femeninos, que para las diferentes autoras, son una clara reminiscencia de aquellas acuarelas de desnudos femeninos de Rodin, que había visto expuestos en la galería 291 algunos años atrás. Sin embargo, la artista se aleja de las imágenes de Rodin en muchos aspectos. Mientras que Rodin había realizado un dibujo previo a lápiz, para rellenarlo posteriormente de un color todavía naturalista (Fig. 1.29), O'Keeffe, no empleó dibujo previo alguno, delimitando la forma primeramente con agua y aplicando posteriormente un color que fluía entonces por la superficie sin exceder los límites. Cabe decir que este color puro y brillante, sacrifica el valor del naturalismo para acercarse, en tonos como el turquesa o magenta, a la expresión emotiva y vibrante del color (Fig. 1.30).

En cuanto a la naturaleza del papel empleado para sus trabajos de acuarela, Walsh hace notar que O'Keeffe empleó rara vez el tradicional papel para acuarela, mismo que, paradójicamente, le hubiera permitido retrabajar sucesivamente la imagen. En vez de ello, O'Keeffe eligió papeles de textura muy fina, superficie suave y color crema, limitantes en cuanto a la amplia posibilidad de explotación de recursos que permite la acuarela, de tal manera que la artista solía desechar una gran cantidad de trabajos antes de llegar a algo aceptable en sus términos.

Bajo estas condiciones, O'Keeffe logra una expresión espontánea y libre, en imágenes que "parecen estar compuestas de color puro flotando en un espacio neutro",³³ alternando intervalos de papel en blanco para que la mezcla entre colores fuera mínima, dando por resultado contornos precisos para cada zona de color (Fig. 1.31). Este tratamiento de color y forma, inusitado en O'Keeffe, jamás volvería a aparecer en su obra; como tampoco recurriría la artista a la acuarela, sino de manera muy esporádica, y con un enfoque más convencional. A O'Keeffe comenzaron a interesarle las suaves transiciones de un color o tonalidad a otro en la superficie, y habiendo encontrando limitaciones en la acuarela para este tipo de proceso, comenzó a experimentar con el pastel.

Fig. 1.28



Fig. 1.29

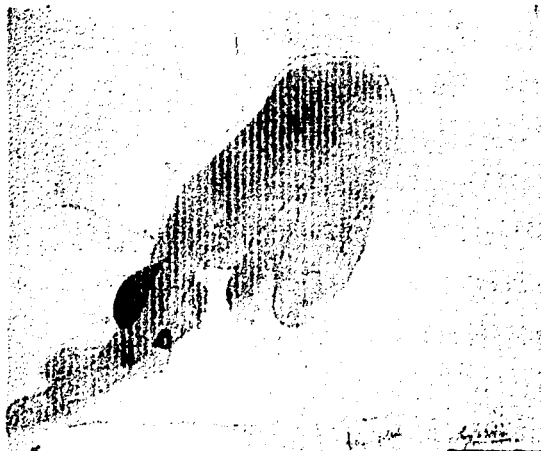


Fig. 1.30

Fig. 1.31



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

El medio del pastel le permitió a O'Keeffe conjuntar sus logros en el carboncillo y la acuarela, por amplia gama de tintes y tonalidades que ofrece. Este medio se adaptó de tal modo a sus necesidades, que lo empleó continuamente durante su vida. Walsh hace notar también la enorme importancia de los trabajos en pastel en la obra de O'Keeffe: como bocetos, solía trasladar a óleo las imágenes más afortunadas, o bien podía también considerarlos obra terminada, como en la exposición que realiza en 1952, en conformada principalmente por obra en pastel. La misma autora llama la atención sobre el parecido que tiene, aparentemente, la técnica del pastel con la del óleo en muchos sentidos, siendo el más importante su capacidad para ser mezclado directamente sobre la superficie en numerosos y suaves matices. Era, en definitiva, el medio de expresión que O'Keeffe estaba buscando.

Explotó la variedad de posibilidades y efectos que el material podía ofrecer, como los suaves esfumados y gradaciones, o también creando contornos más definidos al emplear pasteles más duros, cuya punta afilaba (Fig. 1.32). Walsh menciona que si bien sus pasteles más tempranos presentaban "una superficie completamente suave",³⁴ en trabajos posteriores la superficie es modelada de acuerdo a las formas haciendo eco de ellas, y aprovechando la materialidad del medio, para recoger luz sutilmente y crear sombras muy leves en

el dibujo, para lograr un efecto de volumen muy sutil. A través de la experimentación con papeles y soportes, logró estabilidad y resistencia del medio, sin la necesidad de agregar un fijador que alterara su colorido. O'Keeffe acostumbraba "pensar" los trazos que realizaba con los dedos para obtener esta estabilidad. A través de este medio, la artista creaba en relaciones tonales tan sutiles que éstas se pierden en la espectacularidad del colorido de algunos trabajos, y en donde el equilibrio proporcionado por un tono neutro mezcla de los colores que componían la imagen, era tan delicado que pasaba desapercibido a primera vista. Este empleo del color refuerza el objetivo que tenía su arte de "invitarnos a mirar de nuevo aquello que a primera vista parecía familiar y simple",³⁵ y lo encontramos como la premisa básica de donde partió posteriormente su serie de flores espectacularmente ampliadas.

Este periodo experimental de 1915 - 1918, comprendió principalmente, y como se ha visto, trabajo en papel. La autora Buhler Lynes lo ha definido como un periodo "directo, espontáneo, y como un acercamiento cuidadoso a los materiales".³⁶ Posteriormente a este periodo, la experimentación se traslada al contenido, pero lo que es cierto, es que su obra abandona ese carácter radicalmente abstracto para volverse hacia las técnicas y procedimientos aprendidos con gran pericia durante su periodo formativo. Aunque según las distintas

autoras, este periodo de obra en papel significó la libertad para la artista, Buhler Lynes llama la atención sobre el hecho de que probablemente sintiera la apremiante necesidad de afirmarse como una pintora seria, y que ese prestigio se lo daría la pintura de caballete. Este cambio resulta desconcertante por repentino, y dado el desconocimiento de las circunstancias que lo originaron.

Sobre la importancia de estos trabajos, Buhler Lynes nos habla de que su grado de abstracción los hace únicos, al no tener paralelo o "una relación directa"³⁷ con los artistas norteamericanos de su tiempo o su obra, pero al considerar la importancia de la influencia de la teorías de Dow, de Kandinsky, del contacto que mantuvo, aún en sus periodos de alejamiento con el mundo artístico de Nueva York a través de los números de la revista *Camera Work*, que mandaba pedir, y aún la de sus profesores en los años de estudiante, se entiende que esto no es más que un mito, fomentado en mucho por la propia artista y su promotor, Stieglitz. Lo cierto es que este periodo de intensa búsqueda le aportó una comprensión en base a su propia emotividad, de lo más valioso que había aprendido hasta entonces.

Muy al contrario de lo que comúnmente se afirma, O'Keeffe sí llegó a interesarse por las ideas de otros artistas. En cuanto a los trabajos que conformaron su primera exhibición individual en 1917 en la 291, que

por cierto fue la última antes de que la galería cerrara definitivamente, algunos de ellos revelan, en la opinión de la autora Buhler Lynes "la conciencia de O'Keeffe y el interés en el trabajo de los modernistas europeos y al menos en un artista promovido por Alfred Stieglitz: Arthur Dove".³⁸ O'Keeffe y Dove muestran afinidades formativas y estilísticas: un origen campesino, el entusiasmo por la obra e ideas de Kandinsky y la abstracción biomórfica. La obra de Dove y O'Keeffe es complementaria una con respecto de la otra, Fine y Glassman señalan que, desde el punto de vista de las connotaciones sexuales que serían atribuidas a la obra de ambos, se les llegó a considerar como los polos masculino y femenino de la abstracción.

O'Keeffe sí retomó ideas de otros artistas ya fuera por considerarlas valiosas, o bien como experimentación. Buhler Lynes nos proporciona, por lo menos, tres ejemplos claros: 1. Sus retratos abstractos, que pudieron originarse en experimentos realizados en el mismo sentido por De Zayas o Francis Picabia, 2. Algunos dibujos que muestran experimentación con las ideas cubistas de Picasso o Braque, y 3. Las acuarelas de Rodin, que son el ejemplo más claramente establecido.

Es a través de Alon Bement, que O'Keeffe entra en contacto con otra influencia perdurable a lo largo de su vida, la obra e ideas de Kandinsky. Son

dos principalmente las ideas retomadas como decisivas por las diversas autoras. En primer lugar, el planteamiento del arte y quienes lo producen en términos de trascendencia espiritual, sumamente místicos, producto del auge de las ideas teosofistas, a las cuales Kandinsky concede en su libro una gran validez. En segundo lugar, el planteamiento de una necesidad de acercamiento entre las diversas artes, que puede ser interpretado en dos sentidos, ya sea como "una fase más en el desarrollo espiritual",³⁹ como mencionan Fine y Glassman, o bien, en el interés que el fenómeno perceptivo de la sinestesia suscitó en los medios intelectuales a principios del siglo XX. Para Kandinsky, el fenómeno de la sinestesia tiene una gran importancia, al relacionarla con seres sumamente desarrollados y tan sensibles, que son alcanzados de manera inmediata por las sensaciones, y produciendo éstas, vibraciones en los otros sentidos, a la manera de "los buenos violines muy usados, que con cada ligero contacto del arco vibran en todas sus partes y partículas",⁴⁰ y ejemplificando en el caso del hombre que percibía azul el sabor de una salsa, la dimensión perceptiva de este fenómeno, en la actualidad ampliamente estudiado. En el arte, el interés por este fenómeno lleva a diferentes experimentos relacionando principalmente música y el color, y es de esta forma en que O'Keeffe realiza algunos trabajos en este sentido, como las abstracciones musicales de 1919

(Fig. 1.33), en donde que el sonido fue "plasmado visualmente", mediante el color.

Sin embargo, y como señala la autora Francisca Perez Carreño en su ensayo sobre O'Keeffe, lo que en Kandinsky era una experiencia concreta sensorial, conectada profundamente con el espíritu y lo sensorial, (Gage llega a sugerir en su libro que Kandinsky mismo fuera sinestésico) para Georgia O'Keeffe, se mantenía en el nivel de la experimentación intuitiva con la forma y el color, siendo su relación más indirecta, a través de algunos ejercicios en la clase de Bement, encaminados a plasmar en imagen una pieza musical. A decir verdad, la sensibilidad de la artista se encontraba más arraigada a la naturaleza y sus fuerzas vitales, a los sentimientos y las emociones, a través de estímulos visuales concretos: el paisaje, las flores, las casas, y otros motivos que como artista eligió en su obra, de manera que paulatinamente, y "aunque nunca dejó de creer en el valor expresivo de los colores al modo de Kandinsky",⁴¹ abandonó la abstracción musical para encaminarse a la expresión de su propia relación con el mundo de los sentidos.

Además de la estética orientalizante y las ideas de Kandinsky, Pérez Carreño nos habla de la importancia, al interior del círculo Stieglitz, de dos filósofos típicamente norteamericanos del siglo XIX: Henry David Thoreau y Ralph Waldo Emerson.

Thoreau había escrito un libro llamado *Walden*, en el que narraba la experiencia de vivir un año cerca del lago del mismo nombre, en Massachussetts, a la manera de un moderno *Robinson*, completamente al margen de la civilización urbana y lo que ésta representaba. Thoreau llevó a cabo un experimento sobre la verdadera naturaleza humana, al vivir en verdadero contacto con la naturaleza, el trabajo de la tierra y la vida campesina, que, además de plenitud, le proporcionó "la distancia necesaria para criticar la costumbres y los modos de vida del hombre en la era del progreso".⁴² La autora subraya el carácter antiintelectual y sencillo de este pensador, que resume en una frase como "créate pocas necesidades y serás rico". Al pensamiento de Emerson, creador de la filosofía trascendentalista, lo define como dentro de un romanticismo naturalista más construido que el de Thoreau, y que se fundamenta en una autonomía individual que, según la autora, contribuyó enormemente a modelar la ideología norteamericana.

Esta filosofía de la vida se encontraba implícita en la vida de O'Keeffe, dada su infancia en un medio rural como el del Medio Oeste. Constituía, de hecho, el modo de vida que había conocido, en una austeridad material que en ningún momento acarrió la idea de pobreza, o bien en un sentido de lo práctico que la formó como un individuo emocionalmente independiente, y con un amor por la

naturaleza y la tierra que determinaría una visión perfectamente contrapuesta a los predicamentos estéticos nacidos en un contexto de industrialización y velocidad, que Robinson ejemplifica con el futurismo.

Es de este amor por aquello que se pierde de vista a la luz de la modernidad que surgen, a mediados de la década de los veinte, pinturas que muestran flores en un encuadre muy cercano al espectador y en formatos cada vez más grandes (Fig. 1.34), influencia de la fotografía de Paul Strand, también artista del círculo de Stieglitz, y quien desde un medio como el de la fotografía se acercaba a la abstracción (Fig. 1.35).

En cuanto a las cualidades de su técnica pictórica, Pérez Carreño nos habla, por principio de cuentas, de su carencia de bravura, así como de una "saturación y acabamiento"⁴³ uniformes en toda la superficie pictórica, partiendo de una calidad de pincelada francamente divorciada de lo gestual, de seguir dirección alguna, o de indicar detalles o texturas, como tampoco volúmenes o distancias. Es en este sentido que la autora habla de un alto grado de abstracción en la pintura de O'Keeffe, aún cuando nos muestra objetos reconocibles y concretos, puesto que aparecen también descontextualizados de cualquier entorno exterior y de toda intención



Fig. 1.32



Fig. 1.34



Fig. 1.33

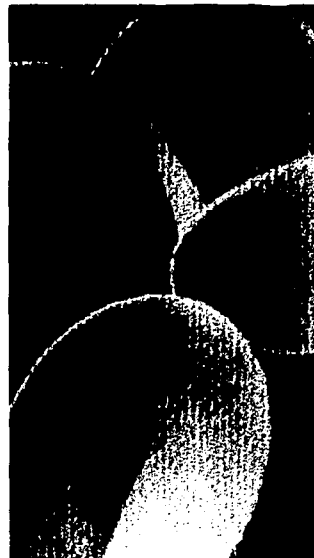


Fig. 1.35

narrativa, importando sólo la impresión visual que provocan en la mente.

Fueron sus pinturas de flores las generaron interpretaciones más polémicas sobre lo femenino, y que a decir de Robinson, se ubicaron principalmente en dos extremos ideológicos. El primero partía de la consideración de la flor, como el símbolo de la inocencia y la pureza, cualidades femeninas convenientemente situadas en el ámbito de lo doméstico, y obviamente excluidas de un contexto intelectual, económico o político. En el otro extremo, encontramos que en el Nueva York de los años veinte, habían tenido amplia aceptación y difusión las teorías de Freud, sobre todo entre lo que la autora denomina círculos bohemios, como una especie de fórmula o receta que inspiró el surgimiento de "juegos de salón de asociación libre e interpretación de sueños"⁴⁴ para aficionados, y de carácter altamente especulativo. Bajo esta nueva óptica, la flor se encontraba más relacionada con la sensualidad y el erotismo que con la inocencia, y de esta forma gran parte del público dio por sentada esta interpretación de las flores de O'Keeffe, aunque algunos críticos más inteligentes, reconocieron en ello, y partiendo de las mismas teorías, meras asociaciones en la mente del espectador, volcadas hacia la obra.

Aunque para Robinson, las similitudes estructurales entre las flores de O'Keeffe (y de las flores en general) y los órganos reproductores humanos, tienen que ver "más con el proceso de reproducción vegetal y humano que con la sexualidad reprimida o expresada del artista que pinta una flor",⁴⁵ justificando el hecho de que para la época resultaran "nuevas y sospechosas", dado que, por sí mismas, presentaban un punto de vista femenino, inusitado entonces, y al que la crítica no tardó en atribuir un carácter de sexualidad desenfundada, que por ejemplo, no encontraron en la obra de Dove, y en donde el contenido sexual sí había sido, en algunos casos, sugerido por el mismo artista.

Por supuesto, tales interpretaciones siempre fueron rechazadas por O'Keeffe de manera tajante, aunque en opinión de Robinson, sí puede considerarse cierta sexualidad en sus pinturas, siempre y cuando se parta de un punto de vista más amplio, el de la armoniosa visión de la vida que tenía la artista, y en donde la sexualidad que en un momento dado podrían expresar sus cuadros está relacionada con la naturaleza y la manifestación de una fuerza elemental. Por desgracia, esta expresión se tornaba en algo vulgar y trivial a la luz del simplismo de tales interpretaciones.

A partir de la década de los treinta, dice la autora Pérez Carreño, "los esqueletos sustituyen a las flores",⁴⁶ pues O'Keeffe comienza a pasar temporadas en Nuevo México que cada vez serán más largas, hasta trasladarse definitivamente en el año de 1946, tras la muerte de Stieglitz. El desierto desempeña un papel importante en la vida de O'Keeffe, desde sus años de juventud como maestra de arte en Texas. Para O'Keeffe, el desierto significó, a veces como el escenario real (Fig. 1.36) y en otras a nivel de una metáfora igualmente evocativa de ese aislamiento tanpreciado y necesario para realizar esta búsqueda de sí misma y por tanto, para trabajar, puesto que ello le resultaba imposible en un ambiente como el Nueva York de Stieglitz, tan lleno de gente, de fiestas y de ruido. En este sentido, el temperamento de O'Keeffe, era más ascético, pero también la importancia que la artista concedió al espacio abierto se relaciona con la riqueza en su pintura de aspectos más trascendentales: la música, las fuerzas de la naturaleza, el misterio, la serenidad.

Estos esqueletos, que O'Keeffe solía encontrar en sus excursiones al campo, le interesaron por su belleza formal, y no tanto porque en su pintura se evocara la vida o la muerte, Robinson menciona que en sus cuadros con esqueletos el tratamiento que daba a estos, al igual que en sus cuadros de flores, era el de objetos lisos y pulidos, muy al contrario de la porosidad del hueso.

A propósito de su etapa de huesos y paisajes desérticos, la autora Pérez Carreño, nos habla del manejo espacial en relación a la combinación del encuadre cercano del objeto, en este caso los esqueletos, con amplias panorámicas desérticas, yuxtaponiendo, dentro de un mismo espacio pictórico, dos puntos de vista contradictorios y mutuamente excluyentes (Fig. 1.37). De nuevo aquí, el concepto de abstracción se desvincula de un mero purismo formal, pues como menciona Milton N. Brown, "la abstracción para ella no es solamente la manera de mostrar la forma",⁴⁷ sino la metáfora de una realidad ambigua, cuya afirmación residía en este juego de valores contradictorios.

Por este empleo de la perspectiva y los objetos, algunos críticos vincularon erróneamente su obra con la de algunos surrealistas, de la misma forma en que su obra solía interpretarse en términos estrictamente sexuales. Como ejemplifica Pérez Carreño "las flores o conchas serían sexos, abiertos o cerrados;" o "el hueco en el hueso de la pelvis (Fig. 1.38), el vacío, el sentimiento de frustración que tenía por no tener hijos"⁴⁸ y nada más. El problema radicaba al fin y al cabo en el hecho de que la celebración de la vida en la obra de O'Keeffe, no bastaba por sí sola a nivel de contenido, en tiempos en que la pintura debía ocuparse críticamente de asuntos como la problemática social como en la



Fig. 1.36



Fig. 1.37



Fig. 1.38

década de los treinta, o expresar emociones más virulentas como la angustia de los *action painters* de la década de los cuarenta, en donde por ejemplo, "de Kooning sublima la representación de lo sexual al asociarlo a otros temas, como la lucha entre los sexos, el miedo o la muerte; es decir, al hacer asomar la conciencia en los más elementales procesos de la vida".⁴⁹ Tampoco las nuevas ideas de los cuarenta sobre modernismo y abstracción valoraban ya las aportaciones hechas por O'Keeffe, cuya pintura llegó a ser considerada, por críticos Clement Greenberg, (principal promotor hacia la década de los cincuenta de la abstracción post pictórica representada por Kenneth Noland o Morris Louis) como carente de valor intrínseco. O'Keeffe, y su círculo pertenecían ya a una vieja guardia de artistas consagrados, a los que se consideró como pseudomodernos y academicistas bajo los nuevos criterios.

Sin embargo, para Pérez Carreño O'Keeffe, la pintura de O'Keeffe en realidad no entraba estrictamente en ningún parámetro: dentro del terreno de lo figurativo, su obra no era realista dado su empleo propositivo del encuadre y la perspectiva, que no tenía como finalidad la representación verosímil de un espacio tridimensional bajo los cánones comúnmente aceptados, tendiendo más a reafirmar el plano pictórico. Tampoco el empleo del color era propiamente naturalista, pues la luz "surgía

siempre de la misma pintura",⁵⁰ ni manifiestamente expresivo, por el otro lado. La concepción más ortodoxa de lo abstracto, aquella relacionada con el purismo formal, tampoco se ajusta como descripción, porque si bien la obra de O'Keeffe comprende una etapa (la primera) de abstracción en el sentido radical del término, sus formas no terminan por definirse entre lo geometrizable y lo biomórfico, además de presentar objetos reconocibles. Hacia la década de los cuarenta, la pintura de O'Keeffe, simplemente estaba fuera de la corriente principal.

Sin embargo, a la luz de la estética de la pintura del campo de color de los años cincuenta y sesenta, algunas de sus obras, en especial sus acuarelas más experimentales, de color fuerte y saturado, y forma simplificada, son consideradas como proféticas. Milton N. Brown llega a afirmar al respecto que "se anticipan" a pintores de campo de color de como Rothko, Barnett Newman, y hasta Kenneth Noland en cuanto a su carácter de pintura "informal y abierta".⁵¹ También Robinson habla en ese sentido cuando afirma que su obra se revaloró a finales de esa década y también durante los sesenta, época en que ya se reconoce su importancia histórica y comienza a convertirse en una figura mítica viviente, tenía setenta años y aún continuaba pintando, de hecho siguió trabajando hasta muy entrada en los noventa en que la ceguera que la comenzó a afectar a una edad avanzada, fue

definitiva. A través de su vida, Georgia O'Keeffe fue testigo de la entrada de los Estados Unidos en la modernidad cultural y artística, dos guerras mundiales, el encumbramiento de Nueva York como nueva capital del arte, su propio declive en la escena artística y aún más, vivió lo suficiente (casi cien años) para ver revalorada su obra, y ocupando un lugar de suma importancia en la historia de la pintura norteamericana.

1.3 Conclusiones.

Es innegable la relación entre el desarrollo de una investigación científica del fenómeno del color y el surgimiento del impresionismo, el post impresionismo y las vanguardias abstraccionistas en la Europa de finales del siglo XIX y principios del XX.

A partir de estudios de carácter científico, desde ramas como la química, la física o la fisiología, los artistas, entusiastas de su tiempo abordan lo fugaz y vertiginoso de su realidad al expresarlo por medio del color y la luz, como en el caso de los impresionistas, o bien buscando su expresión racional como Seurat y los postimpresionistas. La realidad que antes era inmutable, ahora es cambiante y de vertiginoso dinamismo.

Basado principalmente en el estudio de las leyes de contraste simultáneo del color del químico Michel Eugène Chevreul, como también las aportaciones hechas por Helmholtz y Rood, el desarrollo de la pintura, dio lugar también al surgimiento del abstraccionismo a principios del siglo XX, con Delaunay y Kupka, en pinturas donde color y forma ganaban más y más libertad con respecto a las demandas de la figuración: color tonal, claroscuro, volumetría y perspectiva tridimensional, abriendo paso al color y la forma puras como generadoras de movimiento en el cuadro.

Posteriormente, el color se encontraría conectado a un creciente interés por lo espiritual, y aunque al interior de corrientes como De Stijl o en la misma Bauhaus, teorías como las de Ostwald sobre la armonía de los colores eran discutidas, el estudio de la dimensión metafísica del color fue adquiriendo importancia. Tan es así, que artistas como Mondrian o el mismo Kandinsky, se entusiasmaron enormemente con las ideas teosofistas al respecto, y su postura con respecto al arte tuvo un mayor sentido de la trascendencia espiritual en el quehacer artístico. También los artistas comenzaron a adoptar posturas o sistematizaciones sobre el color, a partir de la propia práctica, e interesarse por la correlación de color, forma y sonido basada, tanto en una necesidad de integración entre las diferentes artes, como en la dimensión sinestésica de

comunicabilidad de las distintas percepciones sensoriales, a través de experimentos de diversa índole.

La importancia de retomar dichos antecedentes, en el contexto de la naciente pintura vanguardista norteamericana de finales del siglo XIX y principios del XX, radica en que estos movimientos en Europa, son el punto de referencia para los nuevos artistas norteamericanos, que continuaron viajando a Europa a completar su formación estética, pero a diferencia de la admiración reverencial de las generaciones anteriores por la gran tradición académica europea, existía ahora una nueva necesidad de expresar la identidad de lo norteamericano en el contexto moderno, industrial y dinámico desde diversos puntos de vista, pues ciudades como Nueva York, se encontraban en proceso de expansión económica, industrial, comercial y urbana, que incidió también en la esfera cultural

Surgen una serie de manifestaciones, como es el caso del realismo crudo en grupos como *los Ocho*, o bien el círculo de artistas agrupados en torno a Alfred Stieglitz, quien desde su perspectiva de fotógrafo, en un momento en que se cuestionaba la validez estética de este medio, pugnaba por un arte no imitativo, intuitivo y basado en la fuerza expresiva de sus elementos formales. Pronto se vio Stieglitz

vinculado a expresiones como la pintura, y convertido en el principal promotor de la vanguardia europea a través de su galería. Fue a través de las exhibiciones de la 291, en que jóvenes artistas comenzaron a ampliar sus horizontes y desarrollar expresiones que, si bien se encontraban relacionadas con lo europeo, comenzaban ya a mostrar cualidades y estilo propios.

Este es el contexto en que surge una artista como Georgia O'Keeffe. Su importancia es la de una pintora mujer y norteamericana, en un momento y circunstancias en que a pesar de que algunas mujeres se hacían pintoras, no creaban ruptura a través de formular una poética propia, y por tanto femenina, en la imagen, no existía, por ello, una tradición de lo femenino en la pintura. Es, por otro lado, un momento en que los Estados Unidos asimila vanguardias europeas, pero sus artistas las replanteaban en términos de una identidad y carácter propios.

En este sentido, se considera que O'Keeffe plantea a través de su obra un punto de vista femenino, insólito para su tiempo, a través de la abstracción. Abstracción entendida en el sentido más radical en sus primeros tiempos, en que desecha en la medida de lo posible toda influencia externa y, con sus capacidades intuitiva y emotiva como sus únicas aliadas, se lanza en búsqueda de esa imagen capaz

de comunicarla a ella y sólo a ella, logrando imágenes consideradas en su momento radicalmente abstractas, a base de curvas, líneas, masas, una gran riqueza de color y tonalidades, y sobre todo, de un trabajo de búsqueda intenso; por medio del carboncillo, la acuarela y el pastel, al explorar a fondo las posibilidades de cada material. Al comunicar el mundo interior de la artista, la imagen cumple con su cometido de manera tan efectiva que trasciende la individualidad propia, logrando contactar, en términos comunicables, la esencia y el ser de lo femenino.

Posteriormente, la artista traslada esta abstracción a la naturaleza y sus fuerzas, como un interés por celebrar la belleza vital de las formas y los objetos, los paisajes las flores los frutos, las conchas y los huesos, a través de una pintura en donde la representación de la forma evita toda particularidad: lo anecdótico, la textura del objeto, o una representación realista en el sentido estricto, como tampoco recurre a lo gestual. Su finalidad es la de presentarlo como nunca había sido visto hasta entonces, al recrear el objeto a partir de lo bello e interesante de sus formas, y sólo sus formas.

Un aspecto importantísimo dentro de la vida de O'Keeffe, es el desierto, al que recurre varias veces a lo largo de su vida, hasta hacerlo de manera definitiva, en busca del aislamiento y la soledad

reflexiva que le proporcionaba su amplio espacio abierto. Algunas veces este desierto será una metáfora, no por ello menos efectiva de la necesidad de alejamiento de toda influencia externa que amenazara con silenciar la propia voz interna, tanto en su obra como en su vida misma, y aunque un aislamiento total hubiese sido imposible, la claridad de sus cielos y aire, así como la amplitud y majestuosidad de sus paisaje le proporcionaron a lo largo de su vida, un aliciente para la creación. Por otro lado, este paisaje austero se relaciona directamente con el de su niñez en el Medio Oeste, en donde la tierra era árida y el trabajo para cultivarla muy arduo. Sin embargo, esta austeridad jamás implicó pobreza, inculcando, en cambio, un gran amor por el trabajo, una conexión profunda con este tipo de paisaje, y un sentido de la espiritualidad estrechamente vinculado con la naturaleza y las fuerzas que la animan, mismas que O'Keeffe expresa en su obra.

¹ Johannes Itten, El Arte del Color, 1994, p. 11.

² John Gage, Color y Cultura, 1993, p. 173.

³ Siempre y cuando se hable de colores pigmento. El color luz provee una problemática distinta, como se verá adelante.

⁴ John Gage, *op. cit.*, p.175.

⁵ *Ibid.*, p.176.

⁶ *Ibid.*, p.263.

⁷ Adolf Hölzel. "Anotaciones. Catálogo de la exposición en memoria de Adolf Hölzel. Stuttgart 1953", fragmentos de sus

notas que aparecen en Walter Hess, Documentos para la comprensión del arte moderno, 1994, p. 163.

⁸ *Ibid.*, p. 164.

⁹ Gillo Dorfles, El Devenir de las Artes, p. 84.

¹⁰ *Ibid.*, p. 87.

¹¹ Bernard Denvir, El impresionismo, 1975, p. 11.

¹² Anthea Callens, Técnicas de los impresionistas, 1982, p.63.

¹³ Jean Leymarie, Impressionism (Vol. 2), s/f, p. 14.

¹⁴ *Ibid.*, p. 93.

¹⁵ Véase "Las Dimensiones de la experiencia estética", en James Hogg, Psicología y Artes Visuales, 1969, p. 291.

¹⁶ Roxana Robinson, Georgia O'Keeffe, 1992, p. 50.

¹⁷ Existe cierta discrepancia al revisar al autor Milton N. Brown y a Roxana Robinson al respecto, ya que mientras Brown menciona a Bellows como miembro del grupo, Robinson lo omite y menciona a un pintor llamado Everett Shinn, mencionando a Bellows más adelante como un pintor "realista radical" que efectivamente, expuso con este grupo hacia 1910 en la exposición independiente organizada por el grupo, y en la que incluyeron a otros pintores dentro de la misma tendencia.

¹⁸ Milton N. Brown, American Art, 1979, p. 360.

¹⁹ Roxana Robinson, *op. cit.*, p. 84.

²⁰ John Gage, *op. cit.*, p. 241.

²¹ Roxana Robinson, *op. cit.*, p. 59.

²² Ruth E. Fine y Elizabeth Glassman, "Thoughts without words: O'Keeffe in context", en O'Keeffe on paper (catálogo de exhibición), 2000, p. 15.

²³ Roxana Robinson, *op. cit.*, p. 18.

²⁴ *Ibid.*, p. 26.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*, p. 74.

²⁷ Barbara Buhler Lynes, "Inventions of different orders", en O'Keeffe on paper, 2000, p. 41.

²⁸ Ruth E. Fine y Elizabeth Glassman, *op. cit.*, p. 22.

²⁹ Barbara Buhler Lynes, *op. cit.*, p. 41.

³⁰ Roxana Robinson, *op. cit.*, p. 74.

³¹ Judith C. Walsh, "The language of O'Keeffe's materials: charcoal, watercolor, pastel", en O'Keeffe on paper, p. 58.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*, p. 66.

³⁴ *Ibid.*, p. 70.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Barbara Buhler Lynes *op. cit.*, p. 53.

³⁷ *Ibid.*, p. 43.

³⁸ *Ibid.*, p. 53.

³⁹ Ruth E. Fine y Elizabeth Glassman, *op. cit.*, p. 23.

⁴⁰ Vasili Kandinsky, Sobre lo espiritual en el arte, 1994, p. 42.

⁴¹ Francisca Pérez Carreño, "Naturaleza y sujeto en Georgia O'Keeffe", en El realismo en el arte contemporáneo 1900 - 1950, 1999, p.267.

⁴² *Ibid.*, p. 263.

⁴³ *Ibid.*, p. 272.

⁴⁴ Roxana Robinson, *op. cit.*, p. 233.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 234.

⁴⁶ Francisca Pérez Carreño, *op. cit.*, p. 273.

⁴⁷ Milton B. Brown, *op.cit.*, p. 443.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 260.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 273.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Milton B. Brown. *op.cit.*, p. 444.

2. El Libro Alternativo.

2.1. ¿Que es un libro?

2.1.1. El libro y su historia.

2.1.2 El libro como secuencia espacio - temporal.

2.2 El libro como propuesta.

2.2.1 Los otros libros.

2.2.2 El libro como arte.

2.3 Libros alternativos en México.

2.3.1 Artistas, autores y editoriales mexicanos.

2.3.2 El Libro Alternativo como experiencia en la formación profesional: El Seminario Taller del Libro Alternativo en la E.N.A.P.

2.4 Conclusiones.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

2. El Libro Alternativo.

2.1 ¿Qué es un libro?

2.1.1. El libro y su historia.

Se dice que el libro, como producto genuino y universal del pensamiento humano, surge con esa otra expresión que es la escritura, muy probablemente cuando el hombre se asienta en una región, descubre la agricultura y ganadería, desarrolla ciertas capacidades creativas, construye casas habitación y, sobre todo, comienza a estructurarse socialmente y construir una visión de sí mismo y quienes le rodean, como también con respecto a la naturaleza y las fuerzas misteriosas que mueven al universo. Dicho de otra manera, libro y escritura aparecen siempre, en toda civilización, cuando la capacidad de transformar la naturaleza origina una nueva necesidad: la de abstraerla por medio del signo para así poder consignar todas estas nuevas y necesarias transacciones que se generan al interior de una sociedad. Necesidades, nos dice el autor Ernesto de la Torre Villar, de orden administrativo, económico y público, como los contratos de compra, venta y cambio, las leyes, o el registro de algún hecho importante; un poco detrás, viene la necesidad de "consignar ideas religiosas y redactar algunos textos literarios".¹

Diversos autores señalan a los primeros pueblos asentados en la región ubicada entre los ríos Tigris y Éufrates, como los creadores de la escritura más antigua conocida hasta ahora, aproximadamente 4000 años antes de Nuestra Era. Se dice que esta escritura, llamada cuneiforme por su forma característica de cuña, tuvo un desarrollo a través del tiempo, hasta llegar a constituir, por sí misma, un conocimiento altamente complejo y especializado. De la Torre Villar nos dice que en la mayoría de las civilizaciones antiguas, el escriba ocupaba una posición importante dentro de la estructura social, tanto en el ámbito civil, como en el económico, político y religioso, y que esta "posibilidad de expresión del pensamiento"² era en ocasiones considerada como un conocimiento de carácter secreto e iniciático.

Pueblos como el egipcio, chino y fenicio, entre otros contaron ya con una escritura. Fueron los griegos quienes la perfeccionaron y le dieron un sentido propio: una significación más abstracta y universal, en congruencia con el mundo de las ideas puras. De la Torre Villar nos dice también que este "profundo sentido lógico de los griegos",³ junto con el derecho romano y el humanismo cristiano, conforman las bases sobre las que se desarrolló la gran civilización occidental.

Los soportes empleados en la antigüedad para esta escritura, y que pueden ya considerarse como libros, fueron también de diversos materiales. El

término prelibro, empleado por autores como Raúl Renán, sirve para designar en general a toda forma de hacer libros anterior al surgimiento de la imprenta, y abarca las aportaciones de toda cultura: la piedra (Figura 2.1), el bronce, la tablilla de arcilla empleada por los pueblos del Asia Menor, o de madera como en el caso de los chinos, la tableta de cera de los griegos y romanos (Fig. 2.2), materias animales como la piel, el hueso o la concha de tortuga, las hojas y cortezas de diversas plantas, como el papiro de los egipcios que se perfeccionó hacia el año 3000 a. C., la palma de la India, o el maguey, el árbol del hule, los amates y la fibra de algodón de los pueblos de la América precolombina.

De hecho, tanto el término griego *byblos*, como el romano *liber*, originalmente se referían a éstas cortezas de árbol, pero sin duda, entre todas estas soluciones, quienes sientan las bases para el posterior desarrollo del libro desde el punto de vista de lo práctico y accesible, son los chinos, al inventar tanto la impresión por sello de madera, como el papel (Fig. 2.3). Posteriormente, los árabes conocieron y comenzaron también a fabricar papel, hacia el siglo VIII, en plena expansión del imperio islámico (Fig. 2.4). Fueron ellos quienes lo que introdujeron en Europa, a través de España, hacia el año 1100.

Al igual que los materiales de soporte para la escritura, la conformación, apariencia y estructura de

estos prelibros fue diversa: ya se ha hablado de la tablilla de arcilla o el rollo egipcio, que debía ser desenrollado para su lectura, y de cuyo nombre en latín, *liber explicitus*, nos dice Raúl Renán, pudo haber derivado el término libro. También están los libros aztecas, escritos en largas, en ocasiones muy largas, tiras que se plegaban como un biombo y que se leían por ambas caras, o bien el códice, cuyas páginas estaban conformadas por hojas o folios, primero de cueros tratados como el pergamino o la vitela, y posteriormente papel, que eran "sujetos por una costura en su orilla izquierda y cubierto por tapas de madera o piel".⁴ Se considera al códice como el antecedente directo de nuestro libro. El pergamino es cuero de animal tratado mediante un procedimiento que data de la antigüedad, (de Pérgamo, ciudad en Asia Menor) y que según el autor Svend Dahl, consistía en raspar la piel obtenida de cordero, ternera o cabra, para después macerarla, frotarla con yeso y finalmente pulirla con piedra pómez.⁵ Este material fue empleado en Europa con anterioridad al papel, pero con frecuencia escaseaba o encarecía, de manera que se reutilizaban folios ya escritos, aprovechando su gran resistencia y la posibilidad de ser raspado y borrado. Surgieron así los llamados palimpsestos, que son códices con escritura doble, en donde a causa de la acción del tiempo, la escritura original que fue "borrada", resurge.



Fig. 2.1



Fig 2.3



Fig. 2.2



Fig. 2.4

Puede decirse que la producción de los prelibros es artesanal, y que en ella siempre se conjuntó contenido y forma artística por medio del color, motivos, escenas, letras, etcétera. También los libros del medioevo entrelazan formas artísticas bizantinas y románicas, y no se diga los libros del Renacimiento, recamados en oro e ilustrados a pincel y pluma (Fig. 2.5). Aunque desde la Roma antigua se conoció el concepto de edición múltiple, hasta antes de la imprenta cada ejemplar en sí mismo era único y no había dos idénticos, puesto que eran copiados a mano, una y otra vez, ya fuera por escribas, esclavos, o amanuenses. Según señalan diversos autores, detalles como los frontispicios de los misales medievales y las capitales, ya eran impresos empleando el sello grabado en madera. En estos "refinamientos en el diseño" ya existe, además de la finalidad literaria o de divulgación, una "intención plástica"⁶, aunque cabe mencionar que éste, como todo trabajo artístico anterior al siglo XII, periodo de transición al renacimiento europeo, mantuvo ese carácter anónimo que, junto con otras características, lo acerca al trabajo artesanal propiamente dicho.

Esta intención artística tampoco se perdió con la invención de la imprenta por Gutenberg a mediados del siglo XV, puesto que se habla de una "destreza y buen gusto en formar los caracteres"⁷ al seguir, dentro del canon gótico propio de los países

del norte de Europa, los mejores modelos que su arte escriturario podía ofrecer. Con la imprenta surge la posibilidad de multiplicar el libro indefinidamente por medios mecánicos y, a su vez, alcanzar a un público de lectores cada vez más amplio. El primer libro impreso fue la Biblia (Fig. 2.6), y de Alemania, la imprenta pasó a Italia, Francia, Inglaterra y posteriormente a España. En cuanto a la primera imprenta en América, fue establecida, justamente en la Nueva España, en el año de 1539.

Se considera que la verdadera industrialización del libro comienza cuando la burguesía se lo apropia y se interesa principalmente en difundir aquellas obras que contaban con una mayor demanda: "biblias, misales, breviarios, gramáticas elementales, calendarios o indulgencias".⁸ También los estados lo han empleado desde entonces, y en diferentes momentos, como un instrumento ideológico y de propaganda. Quienes comenzaron a utilizarlo de una forma más afortunada, fueron los diversos autores que, a lo largo y ancho de Europa, se lanzaron en defensa de las lenguas nacionales, y que de esta forma, menciona de la Torre Villar, coadyuvaron en la conformación, a través de la literatura, de las diversas identidades nacionales. La importancia de este fenómeno se reflejó en las primeras ediciones de la biblia en estas lenguas en vez del latín, siendo la primera de ellas, en alemán, en el año de 1478.



Fig. 2.5

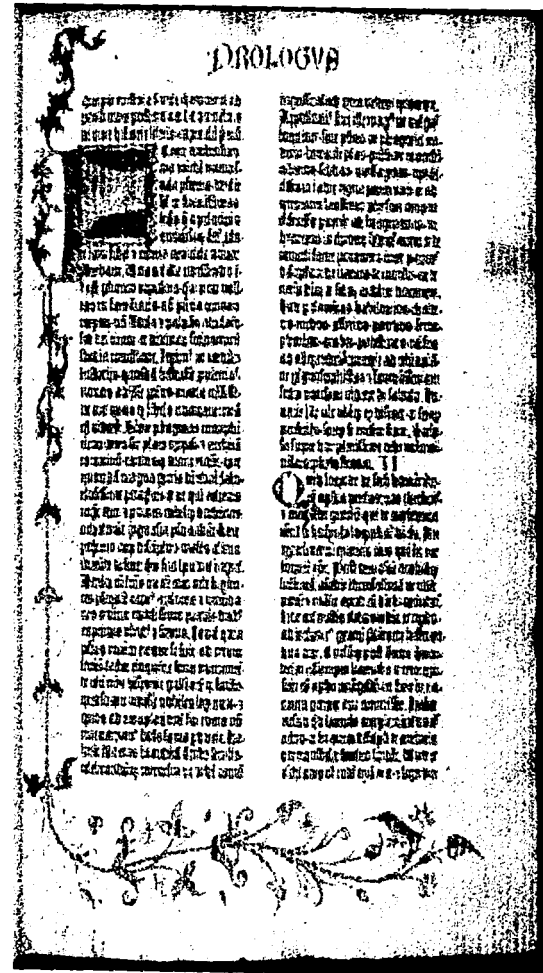


Fig. 2.6

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

La producción de libros y todo lo que conlleva (procesos de imprenta, tipografías, encuadernados, etcétera) se desarrolla con el paso de los siglos, hasta llegar, en el siglo XX, a la impresión moderna por composición mecánica y prensa rápida, a las técnicas de huecograbado por procedimiento fotomecánico y la imprenta offset, que permitieron tirajes cada vez mayores, y el abaratamiento en costos de producción. Todo ello, además de una facilidad en su manejo, transporte y almacenamiento, ha permitido el desarrollo de una industria editorial y una dinámica de producción y comercialización en base a la oferta y demanda. Por otra parte, estos mismos adelantos facilitarían el surgimiento de las autopublicaciones o ediciones de autor, por diversos escritores, principalmente de poetas pertenecientes a nuevos movimientos como el de la poesía concreta, así como de artistas visuales, en los Estados Unidos y Europa principalmente, que vendrían justamente a cuestionar y replantear esta dinámica, a través de diferentes propuestas en torno al libro.

2.1.2 El libro como secuencia espacio – temporal.

Si bien se ha visto que el libro aparece ligado a la expresión escrita como una capacidad de abstracción y creación de signos, y que a través del tiempo ha servido como depositario por excelencia del conocimiento y la cultura, para el interés del desarrollo de una propuesta plástica en torno a la creación de un libro de artista, y asimismo el de una comprensión más amplia de sus características intrínsecas, se abordará ahora al libro como el objeto autónomo y desligado de aquella función, tan cotidiana, de contener o soportar un texto.

El punto de partida para esto, es la concepción del libro en este sentido, del autor Ulises Carrión, en donde,

"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.

(...)

El lenguaje escrito es una secuencia se signos desplegados en el espacio, cuya lectura transcurre en el tiempo.

El libro es una secuencia espacio – temporal"⁹

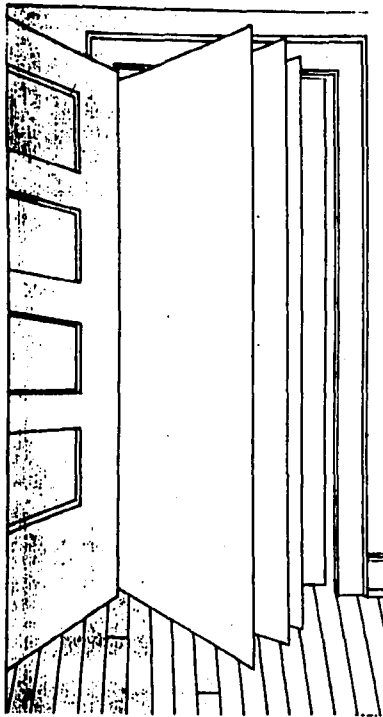


Fig. 2.7

Esta secuencia, entendida como una continuidad de elementos que guardan entre sí alguna coherencia al desarrollar de manera progresiva un contenido legible, es la que va a conformar la estructura narrativa del libro. Al abordar

Carrión al libro en su dimensión visual, el término espacio aparece aquí refiriéndose a la página como un elemento activo y como un lugar en donde algo ocurre, en la medida en que se exploten con inteligencia sus valores intrínsecos. Ello implica el trascender una concepción de la página como una mera caja en donde el texto es dispuesto regularmente sin abarcar de manera creativa ni plástica ese espacio que lo contiene, atendiendo primordialmente a la necesidad de divulgar, informar, entretener, etcétera, por medio de la palabra escrita.

La lectura de este espacio – página dentro del contexto de un libro presupone, ya sea la posibilidad de considerarlo aisladamente o en un cierto orden en el que éste se inserta junto con otros, y es en ésta última en donde el libro como totalidad, va teniendo un desarrollo a través de diversos momentos – páginas, en contraste, por ejemplo, con la forma en que se mira, o lee una imagen única, y en donde por la mayoría de las veces, se parte de un esquema general que ésta misma proporciona, hacia un análisis cada vez más particular de sus elementos. A diferencia de esta imagen que en realidad transcurre en un instante, y cuyo carácter temporal se desprende del análisis y comprensión de sus elementos por parte del espectador, el libro, por sí mismo, plantea el transcurrir del tiempo, puesto que su lectura se va construyendo a partir de segmentos – espacio (páginas) que guardan entre sí una

coherencia, y que al ser leídos e interpretados por el lector, momento tras momento al voltear una página y pasar a la siguiente, llevan implícita la temporalidad, convirtiéndose así en segmentos – tiempo, y en donde el tiempo se convierte, al igual que el espacio, en un elemento a ser explotado en una forma activa y no solamente como el transcurrir monótono de una serie de signos.

Para el autor Richard Kostelanetz, en su ensayo sobre el libro como arte, la acción misma de leer un libro común, posee particularidades que ningún otro medio ha podido siquiera igualar. En primer lugar, hay que hablar de una facilidad en su manejo, que no conlleva la necesidad de algún aparato o accesorio externo al libro mismo para leerlo, y que lo convierte en un objeto muy práctico que se puede llevar a todas partes, y que en casi cualquier lugar se puede leer con esa misma intimidad que es capaz de establecer con un lector receptivo: la casa, la escuela, un parque, el camión, etcétera. La lectura de un libro posee en sí misma cualidades que la hacen irremplazable por algún otro medio, como la posibilidad de un acceso aleatorio totalmente libre por parte del lector, independiente de la secuencia impuesta por el autor, y que le permite hojear a su gusto y retomar la página que él quiera. También la velocidad de lectura, a diferencia de otros medios en donde ésta puede distorsionar hasta lo irreconocible, está dada por la capacidad o voluntad

del lector de "pasar de una página a la otra"¹⁰, tan rápido o tan despacio como el lo deseé, o de volver a una misma página tantas veces como quiera sin mayor esfuerzo.

En cuanto a la relación existente entre libro y lenguaje escrito, ésta se encuentra basada en el paralelismo existente entre ambas. Esto se debe a que el lenguaje escrito, como menciona Carrión, "es una secuencia de signos que se despliegan en el espacio"¹¹ y que inevitablemente tienen una implicación visual al recorrer el espacio de la página, misma que casi siempre es desaprovechada. Contrariamente a lo que se pudiera pensar, esta relación entre el libro y la escritura no es la única posible, pues al abordar las posibilidades estructurales de espacio - tiempo que ofrece como objeto autónomo, la búsqueda de aquellos signos y formas que las hagan visibles, ya sea por correr de manera paralela a ellas, cuestionarlas o intervenirlas, puede llevar no sólo al lenguaje escrito, sino a cualquier tipo de lenguaje: visual, auditivo, táctil, etcétera.

La legibilidad en los valores intrínsecos del libro, ha sido el punto de partida para el desarrollo de nuevas propuestas tanto dentro de las artes visuales como dentro de la poesía. Para Carrión, es en la poesía donde "pasa a veces algo, aunque sea poquísimos"¹², dentro de la página impresa, y con el



Fig. 2.8

surgimiento de nuevos movimientos de poesía concreta, abstracta o visual, el lenguaje encuentra un terreno propicio para desligarse de la intencionalidad del lenguaje literario para buscarse a sí mismo en cuanto estructura y forma. La belleza de estos libros será aquella que la inteligencia, la creatividad y la sensibilidad sean capaces de plasmar en el objeto real y tangible. Tal es el caso de los "libros ilegibles" de Bruno Munari (Fig. 2.8), quien se dedicó, desde finales de los cuarenta, a explotar el recurso visual del libro como el objeto autónomo y capaz de comunicar un contenido. Ante la escasa o nula problematización del libro en este sentido, Munari nos habla en su ensayo *¿Cómo nacen los objetos?*, acerca de la experimentación por él realizada sobre una diversidad de materiales, procedimientos, colores, texturas y formatos de página novedosos (obtenidos al realizar diversos cortes horizontales,

verticales o diagonales), de manera que cada elemento fuera capaz de comunicar, por sí mismo, sus propias cualidades, mismas que al ser combinados en el espacio de la página, pudieran generar nuevas posibilidades de ritmo y composición, así como una mayor libertad de movimiento.

En todo caso, este tipo de libros buscan alejarse de la monotonía, tanto de la visual como de aquella otra que tanto ha contribuido a deformar la concepción que se tiene en general tiene sobre los libros. Una característica primordial de estos libros propositivos, es la de no exigir en el espectador formación previa alguna, sino una participación activa basada en una comunicación, entendida como la capacidad inherente al humano "de entender signos y sistemas de signos",¹³ de la que nos habla Carrión, y que al trascender lo verbal por medio de

estímulos y respuestas de diversa índole, provee un campo inagotable de búsqueda.

2.2 El libro como propuesta.

2.2.1 Los otros libros.

Diversos autores han señalado que el principal rasgo que distingue a los libros alternativos es la marginalidad. Esta marginalidad es impuesta, en principio, por las condiciones prevalecientes en la industria editorial: la estandarización a partir del modelo ya probado y convertido en un molde al que no todas las obras podrían (ni deberían) ajustarse, o la natural preferencia por las ediciones redituables en función de tirajes de gran volumen y una oferta editorial atractiva para un público, igualmente en términos de fórmula ya establecida. Pese a todo, nos dice Raúl Renán, surgen aquellas obras que tienen, como único propósito, el "salir del anonimato",¹⁴ a través de la libre expresión de las ideas y una publicación y difusión más inmediatas, que no encontrarían cabida en el sistema editorial dado el carácter "anárquico" de sus formas y contenidos.

Para ello, es el propio autor quien se involucra, a través de la autoedición, en la producción del libro, su distribución y difusión. Al prescindir de las tecnologías sofisticadas y los grandes tirajes, se vuelve, en muchas ocasiones, hacia herramientas, métodos y formatos más artesanales o

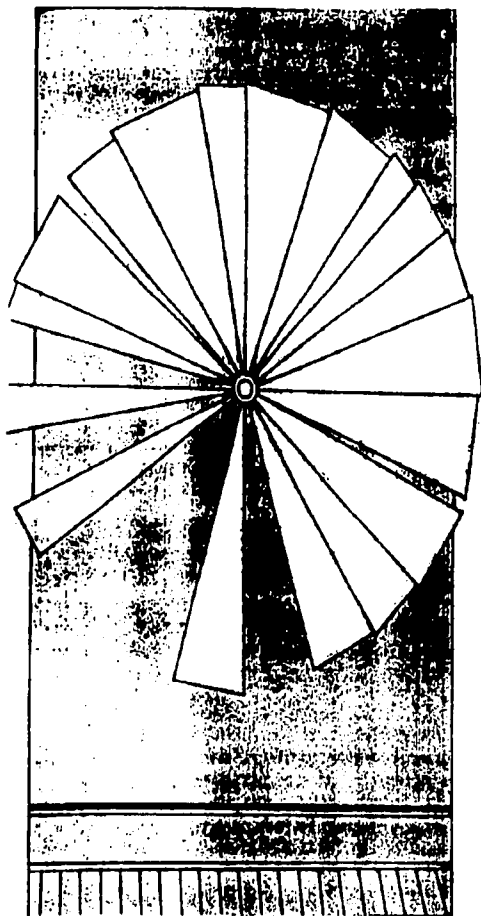


Fig. 2.9

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

rudimentarios. Dadas estas condiciones, y el hecho de que el libro alternativo busca por principio eludir la dinámica consumista dentro de la cual se mueve el libro convencional, se dice que este tipo de publicaciones, son poco redituables en lo económico para quienes las producen, y que tampoco cuentan con una posibilidad real de expansión en el ámbito comercial.

Hablando de su aspecto formal, Kartofel ha señalado en su libro *Ediciones de y en Artes Visuales*¹⁵, que los otros libros retoman de los prelibros tres aspectos muy importantes, mismos que se convierten ahora, en elementos de ruptura con el libro convencional:

- a) La secuencia espacio - temporal de un contenido, que puede estar conformado de texto, gráfica, fotografía, video, pintura, dibujo, etcétera.
- b) La estructuración y organización de los elementos que lo conforman en formatos diversos como el rollo, el acordeón, el códice, la carpeta, etcétera, cuando se trata de un libro de artista; o bien este formato sirve como punto de partida para el desarrollo de un libro - objeto.
- c) Lo visual constituye una parte importante en su lectura, como también la experiencia táctil, olfativa, auditiva, etcétera. En estos libros la

experiencia sensorial se retoma de manera importante.

Cabe hacer la aclaración, al respecto del carácter alternativo en una publicación, que se desecha la connotación negativa que tan maliciosamente se le ha impuesto a este término, como algo improvisado, de mala calidad, sucio o agresivo. Por el contrario de obstaculizar la inteligencia, capacidad y creatividad del autor, el carácter alternativo bien entendido, sirve de cauce a una necesidad expresiva que siendo valiosa como para ser difundida, presupone la necesidad de procesos no convencionales, soluciones radicales, o bien generarse desde, o dirigirse a sectores marginales de la sociedad, y que no son abarcados desde una perspectiva de *establishment* editorial. De esta forma, y de acuerdo a Kartofel, el término alternativo no se refiere a ser moderno, ni mucho menos a una corriente o vanguardia, como algunas que han proliferado con esta bandera sin ser más que la mera manipulación de un estilo por parte de un sistema para convertirlo en un producto de consumo más. Lo alternativo se refiere a la búsqueda de opciones diversas, fuera de lo académico e institucional y que, en cada época, según las diferentes conformaciones de lo rígido y lo libertario de las que habla la autora, deberá significar algo distinto y jamás conformarse definitivamente.

2.2.2 El libro como arte.

Se emplea el concepto de libro como arte en primer lugar para hacer una distinción dentro de los libros alternativos como un todo más amplio y dentro del cual caben, en general, los libros producidos por artistas, en donde idea, producción, objeto o secuencia espacio – temporal, son problematizados como discurso por su autor. Por ello es preciso aclarar el término "libro como arte" con respecto a "Libro de artista", que si bien se refiere también a las aportaciones hechas por artistas plásticos al terreno del libro, adquiere, como se verá más adelante, una connotación más específica¹⁶.

Para los autores norteamericanos, por ejemplo, el término libro de artista es estrictamente disciplinario, -algo que además resulta insólito al plantear por primera vez una clasificación del libro en base a la formación de quien lo produce, como ha señalado el autor y también artista Dick Higgins en el Prefacio de la antología *Artists' Books-*, y por ello, a decir de los mismos autores, resulta en algo impreciso e inabarcable dada la diversidad de posibilidades que ha generado como manifestación artística.

Por esta razón se hace necesario, a continuación de este primer acercamiento, revisar lo que diversos autores nos plantean acerca de la

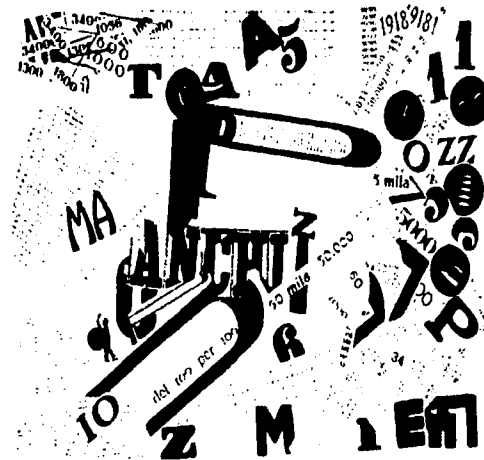


Fig. 2.10

importancia que se da en estos libros a su explotación como problema plástico por encima de la satisfacción de necesidades de divulgación, así como de su carácter marcadamente experimental, expresivo, lúdico, único e irrepetible.

Aunque puede hablarse de antecedentes en épocas tan remotas como el medioevo, es en el siglo XX cuando las publicaciones de artista¹⁷ se vinculan de manera importante a la inconformidad, la experimentación, y a un deseo de sus creadores por salir de los espacios tradicionales a la calle. Se habla de Marinetti (Fig. 2.10), autor del Manifiesto de los

futuristas italianos que apareció entre 1909 y 1910, como el primer artista del siglo XX en abordar la página como un espacio artístico, aunque todavía no en un modo visual. Fueron los futuristas italianos los primeros en buscar, por medio de la publicidad, la propaganda en las calles y las exhibiciones escandalosas, a un público más amplio y no – artístico: el pueblo. Los futuristas rechazaron toda expresión pasada al vincular, -no divorciar ni contraponer- la expresión artística a la modernidad industrial, buscando una congruencia al explotar los medios que ésta ofrece.

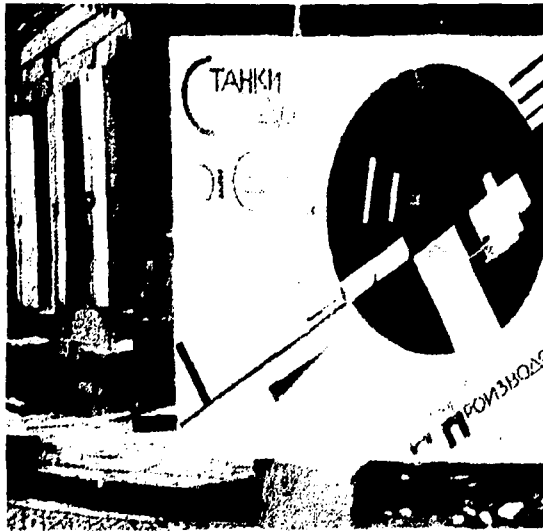
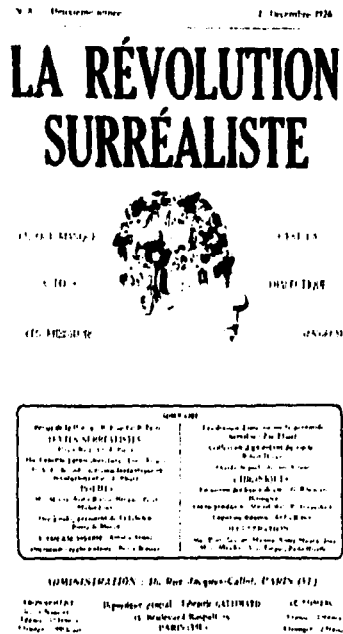


Fig. 2.11

También fue importante la experimentación con la tipografía realizada por los ingleses y rusos, entre quienes sobresalen el artista plástico El Lissitzky (Fig. 2.11) y el poeta Vladimir Maiakowsky, quienes en 1923 editan conjuntamente un libro de poemas y visual llamado *En voz alta*.

De igual manera los surrealistas (Fig. 2.12) explotaron estas posibilidades, en las novelas-collage de Max Ernst, y en las diversas publicaciones editadas por el grupo. También encontramos la Caja Verde de Marcel Duchamp (Fig. 2.13), editada en 1934, y que consiste en una compilación de diversas notas explicativas acerca del Gran Vidrio, que sin ser propiamente un libro, posee características que lo acercan de manera importante al problema del libro como obra de arte y es por ello que se le considera como un hito en la historia de su desarrollo en el siglo XX. Fue la caja Verde una autoedición de 300 ejemplares en formato de caja, en donde las "páginas" son hojas sueltas, diversas en cuanto a material, tamaño y procedencia. Desde el punto de vista de su contenido, se trata de una compilación de notas explicativas del Gran Vidrio, tomadas por su autor durante el proceso creativo de esta obra. Pero lo más importante, es el hecho de que la Caja Verde plantea ya una pregunta que la sitúa en la marginalidad de lo interdisciplinario ¿se trata sólo de un libro explicativo referente al Gran Vidrio o de una obra en sí mismo? Éste cuestionamiento se



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

ejemplifica, para la autora Martha Wilson, en el hecho de que la Caja Verde igualmente interesa para su estudio y conservación a un museo (el Museo de Arte Moderno de Nueva York) que a una Biblioteca (la Ryerson del Instituto de Arte de Chicago)¹⁸, independientemente de su función como "un guía seguro pero hermético"¹⁹, en palabras de Octavio Paz, para la lectura y desciframiento de aquella otra obra que es el Gran Vidrio.

Con la Segunda guerra Mundial, se desarrolla la impresión offset, que posteriormente a la guerra, se convertiría en un importante factor en el desarrollo de las publicaciones impresas durante la segunda mitad del siglo XX. También es cuando emigran muchos artistas europeos de vanguardia a los estados Unidos. De esta forma aparecen, a ambos lados del Atlántico, diversas revistas editadas por artistas o movimientos de vanguardia, en donde además de ensayo, se comenzó a publicar gráfica inédita impresa a mano, fotografía, dibujo o poesía concreta, todas ellas eludiendo el sistema de galerías de arte o editores, la censura y los altos costos.

Los autores Barbara Moore y Jon Hendricks nos hablan de que en el caso de los Estados Unidos, estas autopublicaciones operaron en forma aislada unas con respecto de otras, mientras que en Europa, tuvieron un mayor auge, no solamente entre artistas individuales, sino también entre los vinculados a

movimientos artísticos, desde los internacionales como Cobra, El Nuevo Realismo (Fig. 2.14), los poetas concretos o *Fluxus*²⁰, hasta los de carácter clandestino como el grupo *Aktual* en Checoslovaquia, quienes ante la imposibilidad de conseguir prensas, debían reproducir a mano sus publicaciones, empleando papel carbón²¹.



Fig. 2.14

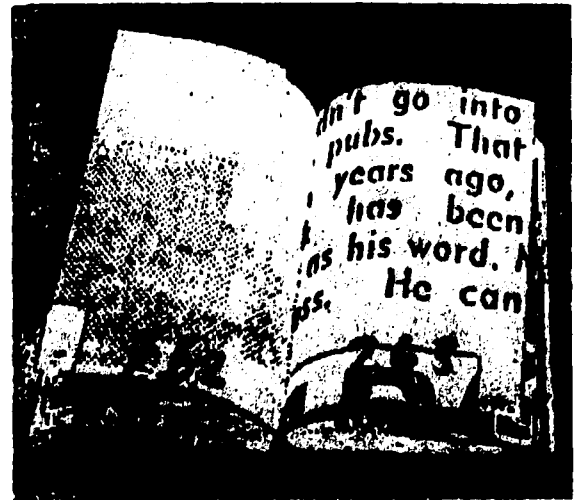


Fig. 2.15

La configuración del libro como obra de arte, si bien ha seguido diversas tendencias, se debe, principalmente a la aportación de dos artistas: Dieter Rot en Europa y Edward Ruscha en los Estados Unidos. Rot se dedica desde 1954 a la producción de libros - objeto, en los que se explora una nueva manera de relacionar al lector - espectador con el libro, por medio de diversos materiales, formatos e intenciones de carácter plástico, así como las connotaciones que éstas pueden tener (Fig.2.15). Ruscha ha sido considerado por autores como Lucy Lippard, "el iniciador de la estética que predominaría a lo largo de muchos años en el libro de artista",²²

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

cuando en 1963 edita por primera vez *26 Estaciones de Gasolina*. Ruscha se caracterizó por la producción de libros en tirajes cada vez más grandes y sin firmar, al contrario de las ediciones de artista numeradas, concebidos para el deleite de la gente normal, es decir, un público no – artístico.

En los años sesenta y setenta, los libros de artista aparecen enmarcados dentro de la serie de manifestaciones de carácter conceptual, minimalista, pop y neo – dadá, aprovechando también las posibilidades que ofrecen los medios de reproducción en una sociedad de comunicación masiva: lo accesible, lo barato, lo efímero y desechable; así como nuevas posibilidades de difusión de la obra de arte, y el vínculo entre artistas de diferentes países, como en el caso del arte por correo (mail art). Un ejemplo sobresaliente fue el movimiento internacional *Fluxus*, (Estados Unidos, Europa, Japón) formado en torno a las figuras de George Maciunas y el músico John Cage, y que llegó a contar con la participación de artistas como Joseph Beuys, Ray Johnson (considerado como el padre del mail art), Yoko Ono, o Dick Higgins, por mencionar sólo algunos, y quienes experimentaron profusamente con el medio impreso para producir sus propios manifiestos, libros paquetes, carteles, barajas, etcétera.

Si bien los libros como obra de arte comparten muchas características esenciales con los libros alternativos en general (aquellos no producidos por artistas, sino por poetas, escritores, científicos etcétera, sí plantean dinámicas muy específicas. En su artículo sobre libros de arte, el autor Richard Kostelanetz habla de las características del libro de artista en contraste con un libro convencional en términos de idea, producción, venta, distribución y estudio, que pueden resumirse en el cuadro 2a (pág. 62).

La autora Graciela Kartofel, por ejemplo, define a los libros de artista como "estructuras temporales de carácter solamente visual que requieren la interacción del espectador en algunos casos táctil o de algún otro de los sentidos, cuya condición literaria no necesariamente es primordial"²³, reafirmando así un carácter predominantemente plástico con respecto a otro tipo de publicaciones alternativas. Para autores como Carrión, lo artístico va implícito, en mayor o menor medida, en el carácter alternativo. Además de otros factores más externos, puede decirse, que los libros alternativos se distinguen por las siguientes características:

- a) La responsabilidad total del artista en el del proceso de su producción.

- b) El texto no es imprescindible, además de conformar sólo una parte y no la totalidad de la esencia del libro.
- c) El paso del lector por él (su lectura) puede ser controlado por el artista.²⁴
- d) El libro se comprende como una secuencia espacio – temporal, y no solamente como el objeto que contiene o soporta un texto.
- e) Puede realizarse con los más diversos materiales.
- f) Además de un contenido²⁵ ofrecen una experiencia a los sentidos: lo táctil, lo visual, etcétera
- g) Se cuestionan las bases y conceptos en su producción.

A partir de la combinación entre dos o más de estas características, se generan diferentes dinámicas de creación, cuyos productos, para su mejor estudio y comprensión, pueden ser clasificados, aunque jamás de una forma tajante dada la complejidad del fenómeno de la producción de estos libros, como se muestra en el cuadro 2.b (pág. 63).

El autor Richard Kostelanetz expresa en su ensayo la preocupación, natural en todo autor y sin importar de qué clase de libros se hable, por el hecho de que sean los libros de artista considerados como una liga menor de la literatura y

que también ha sido subestimado como género menor de las artes plásticas. El libro producido por artistas, ha buscado, en muchos casos, difundirse y comercializarse de formas que trasciendan al público de las galerías y círculos artísticos, para ir todavía más lejos, y para ello los artistas han creado sus propias editoras y distribuidoras, que también han desempeñado un importante trabajo como archivos y centros de investigación sobre el libro artístico. Tal es el caso de *Something Else Press* (la primera en su tipo, fundada en 1964 por el artista y autor Dick Higgins), *Printed Matter*, o *Franklin Furnace* en los Estados Unidos; en Europa, surgieron también importantes colecciones privadas, editoras y distribuidoras, como *Other Books & So*, creada en Holanda por el autor mexicano Ulises Carrión, y muchas más en países como Italia, Inglaterra, Alemania y Francia.

Un libro de artista implica más que solamente la autoría de un libro cuya estructura narrativa y cualidades de objeto mantienen los estándares convencionales, (como también las vías de su comercialización), o bien el control sobre la producción y edición de 10 copias y no 15 sin importar que estas copias, dada su manufactura eminentemente artesanal, no sean idénticas. No se consideran como libros de artista los libros sobre arte cuyo autor sea un artista²⁶, como tampoco se consideran libros de artista, las ediciones múltiples

Cuadro 2a Dinámica del libro de artista

LIBRO CONVENCIONAL	LIBRO DE ARTISTA
La idea literaria o de divulgación encaja sin mayor dificultad dentro de los parámetros convencionales de diseño y formato de cubiertas, título, paginado, tipografía estructura, secuencia, encuadernación y materiales.	La idea plástica o visual en un libro de artista no siempre encaja dentro de estos parámetros ni tendría porqué, ya que el artista, a través de un uso creativo de los elementos que conforman un libro en cuanto objeto, los cuestiona y replantea.
Es funcional.	Es autónomo.
Su producción, en cuanto objeto físico es industrial y plantea una división del trabajo (editores, impresores, diseñadores, distribuidores, etcétera) que hace innecesario a sus autores involucrarse en la totalidad del proceso de su producción y distribución.	Como producto artístico involucra necesariamente al artista en el control de la totalidad de su proceso, mismo que en ocasiones, el artista retoma dentro de su discurso como <i>acción editorial</i> .
Para ser económicamente redituable, requiere de un tiraje masivo, un público determinado al cual ir dirigido, quiénes lo distribuyan y quiénes se encarguen de su difusión, distribución, y venta, como son editoriales, medios masivos de comunicación librerías, etcétera.	Casi siempre se conciben como ejemplares únicos o de tiraje. Se comercializan (cuando llegan a comercializarse) a través de algunos <i>art dealers</i> , galerías, o instancias creadas por los mismos artistas. En todo caso, se comercializan como objeto de arte.
Un libro importante, invariablemente va a dar a una biblioteca de investigadores para su estudio	Existen algunos archivos, centros de estudio y colecciones importantes de libros de artistas, casi por lo general creados por los artistas mismos.

Cuadro 2b Clasificación de los libros alternativos

LIBRO	COMO ARTE	CARACTERÍSTICAS
ILUSTRADO	Es aquel en el que un artista, (pintor, dibujante, grabador, fotógrafo, etcétera), colabora con el autor del texto	Implican una producción artesanal, limitada, por ejemplo, con grabados originales, y refinamientos de tipografía, y encuadernado. Es lujoso.
DE ARTISTA	El artista aparece como el autor, tanto de las imágenes, como de los textos cuando los hay.	Permite la combinación por el artista de diversos medios, que se complementan entre sí para conformar y estructurar un contenido.
OBJETO	Se explotan las posibilidades plásticas del libro en cuanto a objeto físico por encima del contenido literario, como experiencia táctil, visual, etcétera.	Puede ir desde una mera envoltura creada para un texto sin alterar su estructura, hasta cualquier intervención física sobre un libro (visto como un objeto) con la finalidad de afirmar algo.
HÍBRIDO	Son todos aquellos libros que se ubican en la intersección de los anteriores, siendo imposible definirlos estrictamente en un sentido u otro.	Al no existir fronteras precisas, existen muchos libros, que aunque poseen un carácter ambiguo desde el punto de vista de esta clasificación, son obras perfectamente logradas.

en artes plásticas (sean gráficas o no gráficas, como en el caso de la escultura) de copias firmadas y numeradas por el artista. Dado el carácter marcadamente experimental de todo libro alternativo, (y entre ellos los producidos como expresión plástica) se hace difícil delimitarlos, para su estudio, partiendo de características estrictamente excluyentes. Esto se debe también a la naturaleza de su mismo desarrollo histórico, en donde se entremezclan pensamiento visual y literario (para darle la vuelta al estándar y al convencionalismo industrial. El libro alternativo se sitúa, por definición, en lo marginal, en lo irregular, en lo fronterizo, o en lo interdisciplinario. Esta relación, tan cotidiana y dada por sentado en los libros comunes, debe ser cuestionada por el artista al llevarla a un libro. Para la autora Shelley Rice, la relación imagen – texto convencional, puede ser "imitada, parodiada, alterada, trastocada y en ocasiones completamente replanteada" para crear "una nueva forma de literatura visual"²⁷, que partiendo de la yuxtaposición de estos dos elementos como principio básico, puede ser principalmente de tres tipos:

A) De conjunción.- En donde imagen y texto se relacionan y refuerzan mutuamente, en una narrativa lineal, que puede manejar los más diversos matices: la sugerencia, la especulación, o lo directo y obvio. Ejemplo de esta estructuración es el cómic convencional,

que para muchos artistas representa un buen punto de partida.

B) De disyunción.- Imagen y texto se presentan de una forma fragmentaria, (collage) para presentar, de maneja simultánea, informaciones de carácter distinto y aparentemente inconexo, que convergen en un mismo espacio y tiempo para originar en el espectador una interpretación. El ejemplo más claro, lo presentan los libros ilustrados o en colaboración.

C) De integración.- En donde se retoma el diseño comercial, imagen corporativa, televisión, etcétera, muchas veces en un sentido de parodia o crítica social, o bien para construir una narrativa que se aleje de lo lineal al fusionar ambos elementos en una imagen de carácter más plástico, en donde el texto se encontrará formando parte de ella como un elementos narrativo, pero también visual..

Para Rice, esta relación texto – imagen dentro de la narrativa de un libro como arte, puede cumplir con las siguientes funciones²⁸:

- Presentar simultáneamente distintas realidades emocionales y/o subjetivas que convivan en un mismo espacio y tiempo.

- Crear un tono emocional o psicológico que origine una interpretación por parte del lector – espectador. La mera yuxtaposición de dos elementos, ya propicia e invita al espectador a hacer una interpretación del conjunto, a partir de qué se presenta y cómo se presenta.

- Ofrece al artista la posibilidad de presentar algo y al mismo tiempo especular sobre ello.

- El artista puede documentar y al mismo tiempo presentar una serie de expresiones más subjetivas.

Estas imágenes y textos pueden, por ejemplo contar con una existencia previa a su inclusión dentro de la narrativa de un libro artístico encontrándonos de esta forma que muchas veces los artistas han recurrido a diarios personales, fotografías del álbum familiar, cartas, reportes médicos, etcétera, estructurándolos en el espacio de la página en una narrativa que permite, como se ha mencionado antes, diversos matices entre la simplicidad y lo complejo, la afirmación categórica y la sugerencia, lo emotivo y lo impersonal. También este material puede ser creado por el artista un libro de personajes y situaciones ficticios y admitiendo expresiones que van desde la parodia hasta la crítica social.

Otra manera de lograr unidad y legibilidad en el contenido, es empleando medios más formales o conceptuales, como pueden ser: el énfasis de algo a través de la repetición o la variación, o el manejo del

espacio y la composición visual de los elementos, que además se enriquece en libros que conservan la estructura básica de un libro convencional, pero aprovechando sus elementos de una forma propositiva.

El carácter lúdico de la experimentación con el libro acercó también a algunos artistas a la producción de libros pensados para niños. Munari desarrolló toda una serie de conceptos en torno al libro ilegible, llevándolos a una aplicación específica en la forma de libros – objeto para niños. El contenido de estos libros fue diseñado como una serie de estímulos sensoriales de diversa índole, que tenían como objetivo el acostumbrarlo, desde una edad muy temprana (en que las estructuras mentales construidas con respecto a lo que le rodea no son rígidas todavía), a formar un pensamiento creativo, elástico y adaptable a los cambios, pero también capaz de retener información útil. Dieter Rot realizó *Kinderbuch* (libro para niños) entre 1954 y 1957, en donde experimentó con la gráfica y el formato en un libro que, como su nombre lo indica, también iba destinado a un público infantil.

Diversos autores descartan que el libro de artista sea algo extravagante, inusitado, o privativo de la modernidad artística del siglo XX. Tampoco es el libro de artista un medio expresión inventado sin mayor razón para un público de élite: especialistas,

entendidos o iniciados en la materia. Por el contrario, el libro artístico se vincula estrechamente con aquellas otras formas antiguas de hacer libros anteriores a Gutenberg, la imprenta y sobre todo, su industrialización y popularización, que implicó una estandarización en su forma – soporte basada en la facilidad de grandes tirajes, de transporte, de almacenamiento y por supuesto de manejo. Todo ello ha significado una “monopolización de la apariencia del libro”²⁹ a partir de su perfeccionamiento. Se plantea así la necesidad de otras opciones, que si bien no encontrarían cabida propiamente en la industria editorial o el mercado del arte, sí vendrían a ubicarse en sus márgenes.

En cuanto a que si el libro alternativo, libre-libro, u otro libro, es un fenómeno exclusivo del siglo XX, Higgins habla de que en siglos pasados han surgido libros en donde los lenguajes literario y visual se conjuntaron de manera creativa para difundir ideas de orden estético, en autores como el portugués Andre Bayam en el siglo XVII (Fig. 2.16), y el pintor y poeta inglés William Blake en el XVIII. Sobra decir que el contexto, formación y motivaciones inherentes a estas obras, no las vinculan en absoluto a la dinámica de producción de libros de artista de la segunda mitad del siglo XX, orientándose aquellas más hacia lo místico y espiritual, en contraposición al carácter desapasionado e inexpresivo que para la autora y

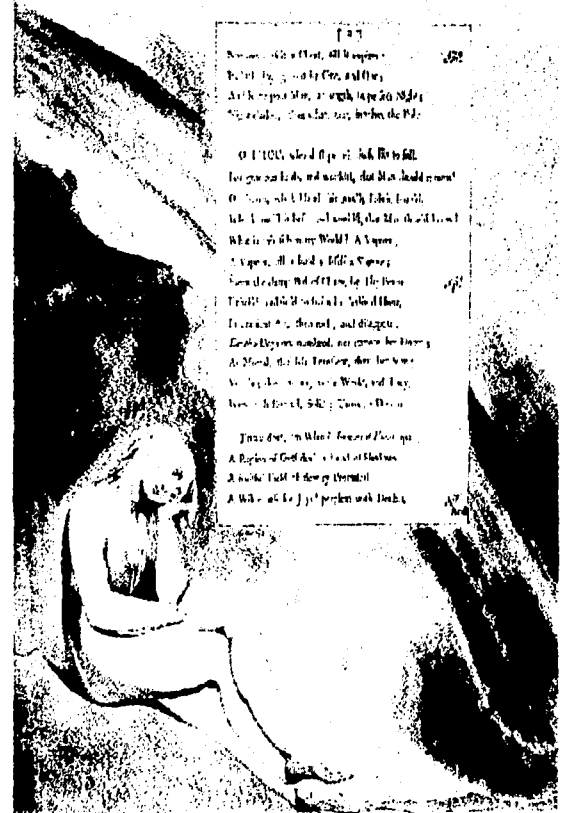


Fig. 2.16

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

artista del libro Lucy Lippard (además, cofundadora de *Printed Matter*) posee en general la estética minimalista y conceptual.

Se considera al conceptualismo como la corriente que "contribuye a validar el libro como un medio legítimo de las artes visuales"³⁰ durante los sesentas y setentas. Pero aquí lo que se trata de enfatizar, es que el libro de artista, lejos de una vanguardia o una moda, puede ser considerado, en su mayor amplitud, como un género artístico equiparable a la pintura o la escultura, al dar cabida a infinidad de corrientes, tendencias, ideologías y personalidades. En este sentido el libro es simplemente una "perfecta expresión humana"³¹.

En este contexto, los artistas del libro compartían la premisa de ir en contra del *establishment* del arte; su comercio, difusión y consumo. Buscaron llegar a un público más amplio que aquel de los círculos artísticos, al hacer del libro un objeto de arte accesible. Para la autora y también artista del libro Lucy Lippard, lo accesible como concepto fundamental en estos libros se desvirtuó en muchos artistas, puesto que al haber "un pobre entendimiento acerca del hecho de que la accesibilidad de la forma barata y portátil, no afectara al contenido",³² desconcertó y alejó a ese público de masas que justamente buscaban, quedando así, dentro de lo utópico, la idea del libro de artista como

un producto comercial accesible rentable, pues ello también suponía el que el artista compitiera con las diversas ofertas culturales comerciales, y en este terreno, muchas de estas propuestas artísticas fueron ampliamente rebasadas en cuanto a calidad o novedad.

Sobra decir que el libro de artista no logró esta expansión, aunque la autora Martha Wilson nos habla de la popularidad de que gozaron los libros de Yoko Ono, artista ligada al movimiento internacional y los de Ruscha. La publicación del libro *Grapefruit* de Yoko Ono en 1964, fue tan exitosa a nivel internacional, que Wilson no vacila en afirmar que "Yoko Ono inauguró en realidad el movimiento editorial de artistas en la década de los sesenta"³³, aunque no deja de aclarar que parte de esta popularidad se debiera a otras razones, externas al libro en sí mismo.

Entre los problemas estéticos que ha venido planteando el libro de artista, Higgins nos habla de una dificultad en su estudio crítico, basada en un predominio de la experiencia en sí del objeto sobre el discurso, cuya ecuación del *qué* y el *cómo* distan mucho de acercarse a lo sensorial y subjetivo que aportan estos libros, el "¿qué experimento al voltear estas páginas?"³⁴ Por otra parte, lo que define a un libro de artista, no es algo estrictamente generalizable; algunas propuestas, por ejemplo,

nacen dentro de una experiencia multimedia más amplia, en contraste con otras propuestas de carácter autónomo, que por alguna razón no se consideran libro de artista. Otro caso es el de aquellos libros de artista que no cuentan con una sola imagen, mientras que algunos con infinidad de imágenes no lo son. También están aquellos libros que conteniendo exclusivamente texto, cuyas características los acercan más a un planteamiento de libro artístico que de poesía concreta. Hay también los que se convierten en libro de artista al involucrar por medio del texto y la imagen un fuerte componente emotivo en algo que de otra forma sería un documental gráfico, y aún más, aquellos que son libros de artista porque el autor, simplemente, así lo ha declarado.

Cabe retomar la importancia del libro como un obra de arte en sí mismo, más que como un fenómeno vinculado a determinadas corrientes artísticas, aunque históricamente es un hecho de que su aparición lo está, pero la verdadera aspiración de quienes lo han producido y lo producen, es su existencia por derecho propio, ya no como un género menor dentro de otras disciplinas, sino como un lenguaje que permita infinidad de modos de mirar, interpretar, conceptualizar y codificar una imagen plástica.

2.3 Libros alternativos en México.

2.3.1 Artistas, autores y editoriales mexicanos.

También en México, el surgimiento de las publicaciones alternativas, se encuentra relacionado con lo contestatario, la función social y los movimientos de protesta. Así, Raúl Renán señala como un antecedente más o menos directo, la prensa estudiantil surgida a raíz del movimiento del 68, ante la manipulación de los medios de comunicación masiva por el Estado, y que si bien tuvo necesariamente un carácter "emergente", inmediato, de bajo costo y sencilla factura, dadas las necesidades planteadas por la clandestinidad, cumplió con tal eficacia con su función que realmente llegó a representar una amenaza para el Estado. De esta manera surgen, en los talleres de San Carlos, La Esmeralda y aquellos improvisados en otras muchas escuelas, los anti-símbolos de las olimpiadas (la bayoneta, el gorila, la paloma ensangrentada o el candado en la boca), así como la "V" de la victoria, el puño, o las imágenes de Demetrio Vallejo y el Che Guevara, como toda una "iconografía de la rebelión cuyo blanco fundamental era la comunicación con la población",³⁵ pero de igual

importancia, como considera la autora Rita Eder, resultó la participación en el movimiento de los estudiantes de arte, como algo que formó en ellos nuevas actitudes frente a la dinámica de producción en el arte, entre ellas la colectividad. Surgen así diversos grupos, para quienes la función del arte debía trascender los espacios tradicionales acercándose a un público no-artístico: transeúntes, trabajadores, estudiantes, colonos, etcétera, ya fuera para crear en ellos una conciencia sobre los problemas del país, o bien en apoyo a distintos movimientos laborales.

Es un hecho que el movimiento estudiantil fue un gran formador de diversos creadores plásticos y profesionales de los medios impresos con una nueva visión sobre el papel del arte y la cultura, y es de esta forma en que posteriormente, se relacionarían de manera natural con los libros y editoriales alternativas entre los años de 1976 y 1983. Ésta "Epoca Dorada", coinciden autores como Raúl Renán y Javier Cadena, se encontró determinada por un periodo de la economía del país, en que a pesar de una fuerte devaluación del peso, la industria petrolera se encontraba en auge, lo que permitió que los materiales de imprenta fueran accesibles. Ello representó para muchos jóvenes escritores, principalmente poetas, el medio idóneo para publicar su trabajo, ante la dificultad o imposibilidad de hacerlo de otra forma. Raúl Renán nos habla de

"Máquina Eléctrica", surgida entre 1976 y 1977, como la primera editorial alternativa que agrupó diversos escritores, entre ellos, él mismo, y que posteriormente otras más fueron surgiendo, contribuyendo así a una diversificación de propuestas. A "Máquina Eléctrica" se sumarían "Liberta Sumaria", "Penélope" "Letra" y "El Segundo Piso", éstas dos últimas comenzaron propiamente como revistas.

Surgieron también publicaciones alternativas diversas: colecciones de poesía como *El Pozo y el Péndulo* y *Cuadernos de Estraza*, o revistas como *As de Corazones Rojos*, *Sin Embargo*, o *Vasos Comunicantes*. La proliferación de estas editoriales y publicaciones, fue paralela a la de jóvenes poetas y talleres literarios de carácter alternativo, y esto incidió directamente en la calidad de las publicaciones. A decir del autor Javier Cadena, se trataba muchas veces de escritores que aún se encontraban en la búsqueda de "un estilo y lenguaje propios".³⁶ De igual forma, estas editoriales fueron importantes al dar a conocer, por primera vez, el trabajo de autores que posteriormente publicarían en editoriales de renombre.

En el terreno de la plástica muchos han sido los artistas que se han dedicado a la producción del libro, así como a su edición y distribución por medio de editoriales, creadas por los mismos artistas-

autores. Entre los iniciadores puede considerarse a Felipe Ehrenberg, artista visual y gráfico que ha llevado su trabajo a procesos como la multimedia, el performance y la instalación. Ehrenberg vivió entre 1969 y 1974 en Inglaterra, en donde fundó, junto con Martha Hellion, Chris Welch y David Mavot, la editorial *Beau Geste Press*, que publicó el trabajo de diversos poetas visuales, conceptualistas, neodadaístas y experimentales, muchos de ellos ligados al movimiento internacional *Fluxus*. De este trabajo, Ehrenberg menciona haber enviado a México, de manera esporádica, algunas muestras, aunque en ese momento fueron recibidas con indiferencia, "en el mejor de los casos, considerados como divertidas excentricidades"³⁷. También por ese entonces la poetisa argentina Elena Jordana, considerada por Raúl Renán, junto con Ehrenberg y Marcos Kurtycz, "persona desencadenante" del fenómeno del libro alternativo en México, comenzó a enviar algo de su trabajo (Fig. 2.17), antes de venir a radicar a nuestro país.

Para Ehrenberg la creación del libro significa "la libre posibilidad de liberar los logros de la ocurrencia, de la creatividad: hacer libros es multiplicar"³⁸. Esta multiplicación implica para el artista la necesidad de otro, de un espectador que lea, pero también la necesidad de trabajar en conjunto con otros artistas y en diferentes ocasiones. Una de ellas fue la invitación que Ehrenberg recibió

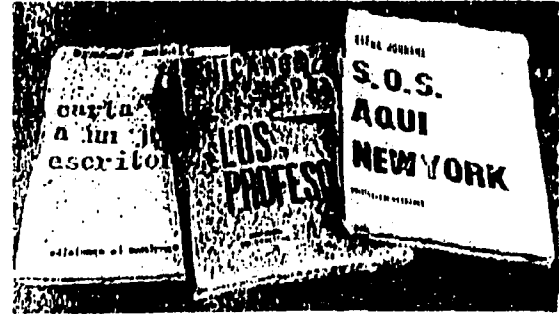


Fig. 2.17

del pintor y profesor de pintura mural en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, Ricardo Rocha, a impartir a sus alumnos una especie de taller sobre técnicas de reproducción gráfica y autoedición (Fig. 2.18). Este acercamiento a la autoedición fue de una gran importancia para este grupo, que a partir de 1976 se dio a conocer como *SUMA*. Durante cinco años, *SUMA* realizó proyectos de creación colectiva de murales, así como obras efímeras, en lotes baldíos y calles de la Ciudad de México. Entre sus integrantes, se encontraban el mismo Rocha, Mario Rangel Faz, Guadalupe Sobarzo Olivares, José Barbosa Aguayo, Gabriel Macotela, Ernesto Molina, Oliverio Hinojosa Córdova, César Núñez, René Freire, Santiago Rebolledo, Alma Valtierra Matus, y Oscar Aguilar. Este grupo se caracterizó por agrupar sólo artistas egresados de carreras de artes de San Carlos o La Esmeralda. Todos eran artistas de

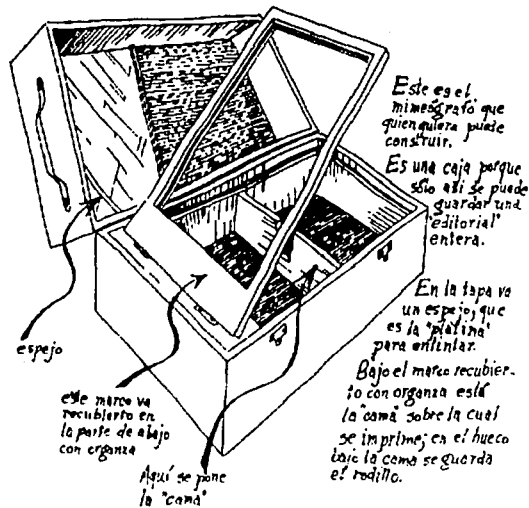


Fig. 2.18

tendencia hacia el abstraccionismo que comenzaron con la experimentación del proceso creativo al sintetizar formas e imágenes, con la finalidad de lograr una mayor comprensión, misma que no excluía los lenguajes matérico y gestual, en una propuesta de carácter realista. Además de lo estrictamente pictórico, se recurría a elementos como el collage, las plantillas, el aerosol, el mimeógrafo, la fotocopia, la impresión en offset y la fotografía. Dentro de los recursos que emplearon dentro de su producción plástica, se encontraban los materiales de desecho, imágenes procedentes de los medios

masivos visuales como la televisión y la prensa además de los medios audiovisuales. El grupo SUMA, según Gabriel Macotela³⁹, comenzó de esta manera a realizar pequeñas publicaciones en mimeógrafo y fotocopia, cuyo contenido era la imagen urbana.

Posteriormente el grupo se separa y Macotela forma en 1977, junto con Yani Pecanins y Walter Doehner, *Ediciones Cocina*, en donde comenzaron a publicar el trabajo de artistas diversos, en edición limitada. El empleo del mimeógrafo representó una opción a los procesos más complicados de la gráfica. Para un artista con la formación de Macotela, el trabajo editorial significó también la toma de contacto con las propuestas de arte conceptual, así como la experimentación en el libro con la relación texto-imagen. El artista ve este tipo de publicaciones como algo que "se propone como provocación y como humor",⁴⁰ hacia el espectador. Pecanins y Macotela fundan en 1985, junto con Armando Sáenz *El Archivero*, dedicado a difundir y vender libros de artista. Saenz Carrillo contaba también con experiencia en el medio editorial alternativo, pues en 1982 había formado junto con otros artistas la editorial *Tinta Morada*.

El otro artista "desencadenante" del fenómeno del libro alternativo en México, es el artista polaco

radicado en México a partir de 1970 Marcos Kurtycz, para quien el libro, como expresión vinculada a la temporalidad, y a lo efímero implica naturalmente la acción (Fig. 2.19). Los suyos son, en palabras del artista, "libros imprevisos con magia entre dos tapas".⁴¹ Para Kurtycz, los libros y las expresiones artísticas verdaderamente revolucionarias conllevan, en algún momento, su propia destrucción.⁴²

Otro grupo involucrado en esta época con la publicación alternativa, y el cuestionamiento de las dinámicas de producción y difusión del arte es *Março*. El trabajo grupal de *Março*, se encuentra en primera instancia motivado por una necesidad de lo interdisciplinario, la economía de la división del trabajo, la afinidad de ideas y una necesidad de distribución y comunicación, es decir, cuestiones fundamentalmente prácticas, conjuntando así a sus miembros en torno a una propuesta de carácter no – objetual, efímera, y participativa – colectiva, relacionada con los distintos órdenes del fenómeno urbano, y conformada como objeto físico, material, y semántico: el Poema. El Poema es propuesto por *Março*, como el punto de partida para la posterior transformación en la manera de generar e interpretar el elemento material y lingüístico; a través de la invención del Poema Polaroid, la Antología Poética Urbana, el Poema Urbano, o el Poema Topográfico,⁴³ comprendidos dentro de la estructuración de un sistema que tiene como objetivo trasplantarse al



Fig. 2.19

mundo de las significaciones vivas, y así realizar esta transformación. Entre las propuestas realizadas por el grupo de manera colectiva, se encuentran varios libros, entre los que sobresalen los generados a partir de sellos de goma, tanto creados por los artistas como comprados, y que al ser intercambiados entre los artistas para usarlos en distintas propuestas, se desmitifica su carácter personal. Otra dinámica que involucró el intercambio de sellos de goma, pero entre artistas de diferentes países, fue el proyecto AQUÍ, de Manuel Marín en 1984 (Fig. 2.20).

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Fig. 2.20

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Algunos integrantes de *Março*, como Gilda Castillo, Magali Lara y Manuel Marín, participaron, junto con Rosalba Huerta y Manuel Zavala, en el grupo Narrativa Visual, que se conformó en 1979, a partir de una exposición colectiva de sus integrantes, paralela a la realización de tarjetas postales a manera de exposición por correo. En un primer momento, el grupo se dedicó a la investigación y experimentación en la aplicación de ciertos elementos dentro de la estructura literaria al trabajo plástico, y después esta conjugación de disciplinas se expandió a otras áreas del conocimiento como la tecnología, la antropología social y las ciencias de la comunicación. En esta etapa salen algunos de sus miembros fundadores y se integran otros, para quedar conformado por Manuel Zavala, Cecilia Rossel y Rosalía Talayero, quienes en una segunda etapa del proyecto, se plantearon, además de lo mencionado anteriormente, el empleo de diversos soportes, la difusión de su obra por medio de la utilización de elementos de reproducción gráfica, la realización de eventos de carácter multimedia, y la colaboración de carácter interdisciplinario con otros grupos.

Otro grupo, *Peyote y la Compañía* comienza a trabajar a partir de 1978, aunque como grupo se había formado desde 1973, integrado por el pintor y fotógrafo Adolfo Patiño, Armando Cristeto, Carla Rippey Wright, Angel de la Rueda, Terry Holiday,

Alberto y Jorge Pergón, Xavier Quirarte, y R.S. Lira, aunque llegó a contar con la colaboración de carácter temporal de Alejandro Arango, Alejandro Deschamps y Lola Muñoz Pons, además de Enrique Guzmán, Juan José Gurrola y Vicente Quirarte como invitados a participar en proyectos específicos. Su trabajo colectivo también deja atrás el carácter oficialista de la producción plástica, así como su distribución y consumo. Ellos no inventan o imaginan la realidad sino que parten de la experiencia por ellos vivida en diferentes ámbitos, como un producto histórico y genuino del mestizaje cultural, y la sociedad de consumo tercermundista, que al ser retomados, analizados y sintetizados, aportan un hecho plástico consciente y racional⁴⁴. El grupo se encaminó tanto a la producción de cine experimental (coincidiendo con una etapa de estancamiento en el cine en general, debido a la mala calidad argumental y de factura, así como la pésima distribución de las propuestas de carácter alternativo) como a la realización de trabajos de diseño gráfico, el montaje de diversos proyectos, transformances, obras de microteatro, y la importante colaboración con otros grupos (Fig. 2.21). Para Peyote y la Compañía., el concepto tradicional del arte mexicano es por sí mismo inoperante y elitista, pero también disienten con manifestaciones como el geometrismo, el abstraccionismo o el conceptualismo por aparentar una posición crítica hacia la realidad social⁴⁵. Es también parte de la ideología del grupo la necesidad



Fig. 2.21

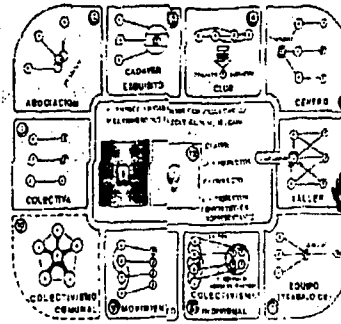
del artista, ante todo y como cualquier trabajador, de subsistir de su trabajo, y de que el producto artístico debe encontrar un cauce comercial, para así poder "dar una retribución justa a las proposiciones de un cambio en las artes plásticas"⁴⁶

En este sentido, también el *no-grupo* (Maris Bustamante, Alfredo Núñez, Rubén Valencia y Melquiades Herrera) se definió como una sociedad civil sin líderes ni jerarquías, en el que sus miembros son cohesionados por la idea de la adquisición de prestigio y reconocimiento y así entrar al mercado⁴⁷. Ante la realidad impuesta a los artistas por parte del

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Estado o la iniciativa privada, de la capacidad de producir arte sólo en la medida del reconocimiento y la capacidad económica, el no-grupo plantea exactamente el opuesto, ganar este reconocimiento público y la generación de ingresos que permitan cada vez una mayor y vigorosa producción, a través justamente de este trabajo. Su tarea como creadores plásticos es la de presentar la manifestación artística como un producto rentable en cuanto a realización y accesible al público, buscando que éste se identifique con algunas de sus características, lo asimile y adquiera. Su producción es multidisciplinaria, interesándose sobre todo en el performance, aunque han preferido definirlo como espectáculo teatral o plástico. Con respecto a esta clasificación o etiquetamiento, de carácter mercantilista, el *no-grupo* dio una mayor importancia al empleo de los conceptos mismos como medios, que a los medios materiales de factura o las cuestiones técnicas, de manera que en ocasiones sus montajes traspasaban lo estrictamente plástico-teatral para abordar el inusual contexto de la hoja impresa en el artículo de una revista de artes (Fig. 2.22). Con respecto a la producción de libros artísticos, adoptaron una actitud semejante al opinar sobre lo paradójico del carácter único que presupone la producción de los libros de artista en una época en que su gran circulación es posible, comparándolo con la imposición de un regreso a la edad media. El

El juego de Juan Pirolero



EL JUEGO DE JUAN PIROLERO

¿Fede quien siempre te jure:

ACABAR CUALquier cosa, y mostrarlo al mundo con un propósito social.

1. Colectivo. 2. Colectivo. 3. Colectivo. 4. Colectivo. 5. Colectivo. 6. Colectivo. 7. Colectivo. 8. Colectivo. 9. Colectivo. 10. Colectivo. 11. Colectivo. 12. Colectivo. 13. Colectivo. 14. Colectivo. 15. Colectivo.

Proyecto, montaje de respuesta plástica.

16. No idealizada. 17. No idealizada. 18. No idealizada.

UNA OBTIENEN DEL JUEGO.

19. Que los resultados se expresen en la capacidad de organizar para la vida. Una vez producido el libro se debe:

20. Una vez producido el libro se debe:

1. Es la única cosa que se puede hacer y se respeta en la vida con una idea clara en la mente y en el corazón.
2. El resultado es un juego que se juega con los demás y se juega con los demás. El resultado es un juego que se juega con los demás y se juega con los demás.
3. El resultado es un juego que se juega con los demás y se juega con los demás.
4. El resultado es un juego que se juega con los demás y se juega con los demás.
5. El resultado es un juego que se juega con los demás y se juega con los demás.
6. El resultado es un juego que se juega con los demás y se juega con los demás.
7. El resultado es un juego que se juega con los demás y se juega con los demás.
8. El resultado es un juego que se juega con los demás y se juega con los demás.
9. El resultado es un juego que se juega con los demás y se juega con los demás.
10. El resultado es un juego que se juega con los demás y se juega con los demás.
11. El resultado es un juego que se juega con los demás y se juega con los demás.
12. El resultado es un juego que se juega con los demás y se juega con los demás.
13. El resultado es un juego que se juega con los demás y se juega con los demás.
14. El resultado es un juego que se juega con los demás y se juega con los demás.
15. El resultado es un juego que se juega con los demás y se juega con los demás.
16. El resultado es un juego que se juega con los demás y se juega con los demás.
17. El resultado es un juego que se juega con los demás y se juega con los demás.
18. El resultado es un juego que se juega con los demás y se juega con los demás.
19. El resultado es un juego que se juega con los demás y se juega con los demás.
20. El resultado es un juego que se juega con los demás y se juega con los demás.

Fig. 2.22

no-grupo define su trabajo en este sentido como "domis de presentación para ser multiplicados".⁴⁸

De estas maneras, encontramos también en los artistas mexicanos la necesidad de llegar al público de las calles, el público casual de transeúntes a

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

través de manifestaciones que habiendo eludido el cauce normal de las instancias oficiales o comerciales para el arte, se vincularon a través de proyectos de arte correo con artistas de otros países, o bien adaptaron estas manifestaciones para hacerlas hablar de un contexto mexicano, ya fuera urbano, político o social, y creando en el artista una postura crítica que, trascendiendo el terreno del arte, lo aborda en un contexto más amplio, el de la realidad nacional.

Se puede observar también que la búsqueda de nuevas opciones en la que queda enmarcada la producción de libros alternativos, coincide con un momento en que el individualismo artístico es puesto en tela de juicio y se apuesta por el trabajo colectivo o en colaboración, aunque ello no excluye la presencia de trabajos de diversos artistas individuales que utilizan el libro como una forma de experimentación.

2.3.2 El Libro Alternativo como experiencia en la formación profesional: El Seminario Taller del Libro Alternativo en la E.N.A.P.

Una de las posibilidades más importantes que ha ofrecido, a lo largo de casi diez años de existencia, el Seminario Taller del Libro Alternativo en la E.N.A.P., es la de explotar, a través de la creación

del libro desde el punto de vista del artista visual, los propios recursos y aprendizajes adquiridos a través de los años de formación profesional en Artes Visuales. Esto quiere decir que, dentro de la modalidad de seminario de titulación y tesis, se ha venido conformado, año con año, por una variedad de disciplinas, lenguajes, intereses temáticos, contextos y modos de conceptualización en torno a una investigación de carácter teórico y visual, encaminada a la producción de un libro alternativo, ya sea de artista, objeto, ilustrado o bien híbrido y en donde la congruencia entre concepto, realización y visualidad esté dada por la inteligencia, creatividad y sensibilidad con que lo aportado por la investigación teórica sea llevado a un producto de carácter plástico.

Es el libro alternativo el medio idóneo para llevar a cabo una experiencia de este tipo, dado su carácter interdisciplinario, es decir, la elasticidad con que permite abarcar el espacio que es la página a partir de los distintos modos en que pueden conjugarse escritura, dibujo, fotografía, gráfica, medios digitales, objetos encontrados, pintura, entre muchos, muchos otros, y que conforman, junto a una concepción espacio – temporal planteada por el libro como secuencia de imágenes – momento, un lenguaje que las trasciende, como también trasciende la concepción tradicional y convencional

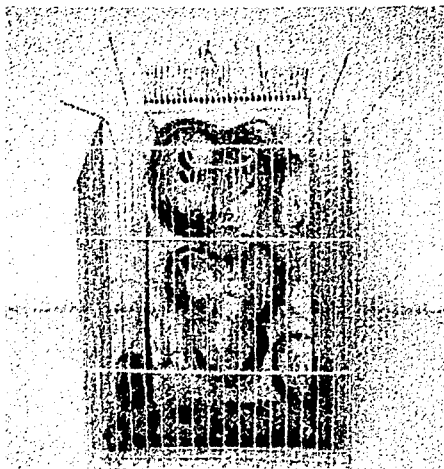


Fig. 2.23



Fig. 2.24

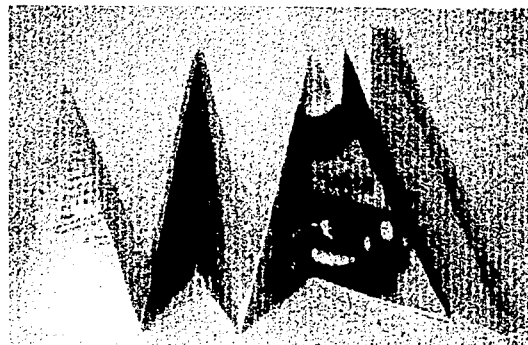


Fig. 2.25

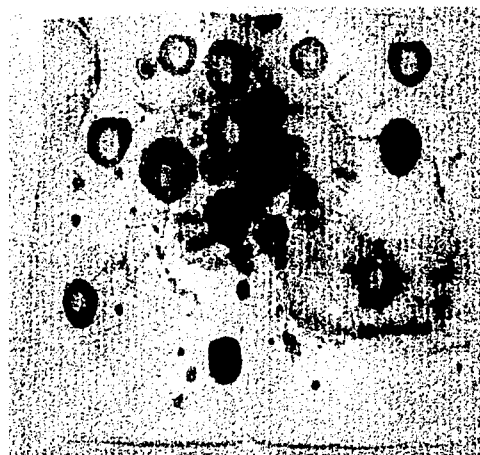


Fig. 2.26

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

del libro, al encontrarse implicada una nueva manera de presentarse al espectador e invitar a sus sentidos a voltear sus páginas y experimentarlas.

Bajo estas condiciones, el libro alternativo se convierte en un género inagotable, "como tampoco puede agotarse la producción de pinturas, esculturas o grabados"⁴⁹ y quien lo produce, tiene la oportunidad de imprimir en él sus propias expectativas y búsquedas, así como un carácter individual e irreplicable, con respecto de otros libros. En el contexto del seminario, cada participante tiene libertad de en cuanto a formato, materiales, tema, técnica, construcción y características del objeto, en la medida en que éstos contribuyan de manera efectiva a sustentar su propuesta de trabajo.

Haber participado en el Seminario – Taller del Libro Alternativo, significó para mí la oportunidad de retomar la pintura, en un sentido distinto en cuanto a configuración narrativa al entrar en contacto con el lenguaje escrito y las posibilidades de explotación que abre la conjunción de texto e imagen. También representó la posibilidad de desarrollar una propuesta de trabajo en base a una serie de objetivos planteados, en torno a un objeto que, partiendo de la pintura se encaminara a un modo diferente de lectura y relación con el espectador, que en este caso es un espectador – lector, pero también la oportunidad de una experiencia de titulación que

se ha visto enormemente enriquecida por el carácter colectivo que implica un seminario, al entrar en contacto con otros tantos modos de pensar, de crear y de abordar las posibilidades de un medio artístico a partir de los propios recursos.

2.4 Conclusiones.

El libro surge como portador del conocimiento humano a través de la palabra escrita. A lo largo de los siglos admitió diversas formas, diversos materiales, diversos modos de escribir en él. El libro se ha desempeñado como el depositario de la cultura, el pensamiento y el conocimiento humanos, así como una herramienta indispensable en la educación, el progreso, y en la conformación de diferentes identidades culturales nacionales a través de la lengua escrita.

El libro ha sido en ocasiones portador de las ideas revolucionarias y progresistas, y algunas otras veces de todo lo contrario, pero sobre todo, el libro ha sido el portador, el estuche que contiene a la palabra escrita. Más allá de este sentido utilitario, el libro es por sí mismo, un objeto concreto capaz de comunicar, y para ello debe considerarse, en primer lugar, como un objeto autónomo con respecto a las necesidades literarias o de divulgación, y en segundo

como una secuencia espacio – temporal de signos procedentes de cualquier lenguaje, no solo el escrito, en la medida en que éstas consideren a la página como elemento activo en la conformación de un contenido desplegado a través de espacios sucesivos, que el lector irá descubriendo uno detrás de otro, y a los que corresponderá, tanto un desarrollo en el tiempo como un ritmo en la lectura. Por otro lado, la concepción de este tipo de libros se aleja de las convenciones creadas por la historia, por la industria y por necesidades de orden práctico, para entablar con el espectador una relación en donde el elemento emotivo, creativo y lúdico pesen más como experiencia de lectura, que una mera asimilación de conceptos. Los libros alternativos exigen del espectador – lector una interacción más cercana al involucrar a los sentidos, y una comprensión basada más en capacidades que le son inherentes como humano, que cualquier otro conocimiento o habilidad adquirida a través de una formación.

El principal rasgo que define a un libro alternativo es su carácter marginal con respecto a los parámetros convencionales de producción difusión y consumo, pudiendo abarcar desde la autopublicación de una obra evitando los cauces normales por razones de formato, censura, costos, escasa demanda, etcétera, hasta una concepción del libro como obra cuestionando y replanteando el proceso mismo de su producción: la acción editorial. El libro

alternativo, si bien encuentra algunos antecedentes de carácter aislado en libros en donde existe intencionalidad plástica por parte de quien lo hace (y cabe mencionar en este sentido que quien lo hace no es necesariamente su autor, sino un artesano, un impresor, etcétera) comienza realmente a adquirir validez como género artístico a partir de la décadas de los sesenta y setenta, en corrientes como el minimalismo, el pop y el conceptualismo: dentro de un contexto de búsqueda de nuevos medio visuales de expresión Este hecho, le confirió inicialmente una estética muy específica y en congruencia con este tipo de manifestaciones, pero con el paso del tiempo ha dado cabida a todo tipo de corrientes y tendencias. Lejos de una excentricidad sólo para conocedores, el libro busca salir de las vías convencionales de difusión y comercialización del arte para buscar al público no artístico, al público de las calles, de los supermercados, los televidentes, lectores de periódico, revistas o cómics. Sus artistas retoman no sólo las disciplinas plásticas o literarias, sino que comprenden la efectividad del lenguaje de los medios masivos: la televisión el cómic, o la publicidad, sin eludir la parodia ni la crítica social; el poder de las imágenes de la infancia, los diarios personales, las crónicas las tarjetas postales, los reportes médicos, etcétera.

Desde el punto de vista de la integración de lenguajes en el libro alternativo, existen tres niveles :

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

conjunción, disyunción e integración en la medida en que éstos contribuyan a reforzar un contenido, a fragmentarlo o bien a fusionarse en la imagen, y los cuales son aprovechados para crear un tono psicológico o emocional específico al presentar diversos niveles de expresión, subjetivo-documental, afirmación-especulación, distintas realidades conviviendo en un mismo espacio-tiempo, invitando a que el lector haga su propia interpretación.

Los artistas del libro recurren a una gran diversidad de materiales, aunque también esto se encuentre determinado por las condiciones específicas en donde éstos surgen, de manera que en un momento dado, mientras en países como los Estados Unidos los artistas tenían a su alcance las imprentas offset, o la fotocopidora, en México y Latinoamérica, se empleaba el sello de goma, o el mimeógrafo. Entre finales de los setenta y principios de los ochenta, debido a un auge en la economía petrolera, los materiales de imprenta se hicieron más accesibles, y esto permitió el surgimiento de varias editoriales alternativas, tanto por escritores como por artistas. En contraste, en algunos países las publicaciones alternativas fueron clandestinas a tal grado que ante la imposibilidad de conseguir imprentas, se reproducían a mano. El carácter de alternativo no implica necesariamente el pertenecer a alguna corriente, estilo o tendencia y tampoco es una

moda, sino que representa en su momento una opción distinta con respecto de la corriente general, tampoco es sinónimo de improvisado o mal hecho, sino por el contrario requiere inteligencia y sensibilidad ante las condiciones en que debe surgir como una propuesta viable. Lo alternativo no es un concepto fijo ni estereotipado, sino que por definición, implica continuo movimiento.

¹ Ernesto de la Torre Villar, Breve Historia del libro en México, 1987, p.18.

² *Ibid.*, p.19.

³ *Ibid.*, p.21.

⁴ Raúl Renán, Los otros libros, 1988, p.8.

⁵ Svend Dahl, Historia del libro, 1982, p.31.

⁶ Graciela Kartofel, Ediciones de y en Artes Visuales, 1992, p.59.

⁷ Ernesto de la Torre Villar, *op. cit.*, p.67.

⁸ *Ibid.*, p.22.

⁹ Ulises Carrión, El nuevo arte de hacer libros, 1988, p.2.

¹⁰ Richard Kostelanetz, "Book Art", en Artists' Books. A Critical Anthology and Sourcebook, 1985, p.28.

¹¹ *Idem.*

¹² *Idem.*

¹³ Ulises Carrión, *op. cit.*, p.20.

¹⁴ Raúl Renán, *op. cit.*, p.14.

¹⁵ Graciela Kartofel, Ediciones de y en Artes Visuales, 1992, p.60

¹⁶ Para los autores de habla inglesa, el libro de artista es simplemente un libro producido por artistas, aunque con algunas excepciones, en contraste con otros autores, de habla hispana, que distinguen a los libros de artista de una forma más

específica, que se contrapone al libro objeto, siendo ambos de carácter alternativo.

¹⁷ Publicaciones en general: libros, revistas, periódicos y propagandas.

¹⁸ Martha Wilson, "La página como espacio", en Libros de artista (catálogo), 1982, p.7.

¹⁹ Octavio Paz, Apariencia Desnuda. La obra de Marcel Duchamp, 1973, p.108.

²⁰ Barbara Moore & Jon Hendricks, "The page as an alternative space", en Artists' Books..., 1985, p.88.

²¹ *Ibid.*, p.92.

²² Lucy Lippard, "The Artist's Book goes public", en Artists' Books..., 1985, p.46.

²³ Graciela Kartofel, *op. cit.*, p.60.

²⁴ Aunque , como se ha visto anteriormente, jamás en su totalidad, dado el carácter aleatorio, caprichoso, que conlleva el derecho de todo lector a "hojear" libremente un libro.

²⁵ No es indispensable.

²⁶ Aunque como afirman distintos autores, una excepción podría ser la de aquellos libros producidos por artistas del performance, porque, si bien están pensados en función de documentar, en la gran mayoría de los casos el artista transcribe, interpreta o recrea de una forma creativa al pasar al formato de libro.

²⁷ Shelley Rice, "Words and Images. Artists'Books as visual literature", en Artists'Books..., 1985, p. 59.

²⁸ *Idem.*

²⁹ Raúl Renán, *op. cit.*, p.15.

³⁰ Lucy Lippard, *op. cit.*, p.46.

³¹ Dick Higgins, "A preface", en Artists' Books..., 1985, p.12.

³² Lucy Lippard, *op. cit.*, p.50.

³³ Martha Wilson, *op. cit.*, p.14.

³⁴ *Idem.*

³⁵ Rita Eder, "El Arte público en México: Los Grupos", en Artes Visuales, No. 23, Enero de 1980, s/p.

³⁶ Javier Cadena, "Independent Publishing in México", en Artists' Books..., 1985, p.181.

³⁷ Felipe Ehrenberg, "Independent Publishing in México", en Artists' Books..., 1985, p.168.

³⁸ Felipe Ehrenberg en "Libros de artistas mexicanos en Artworks", artículo de Judith A. Hoffberg para la revista Artes Visuales, No. 26, noviembre de 1980, p.42.

³⁹ Gabriel Macotela, "Entrevista" en Editoriales alternat., exposición de publicaciones alternativas realizada en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, 1984. s/p.

⁴⁰ *Idem.*

⁴¹ Judith A. Hoffberg, *op. cit.*, p.48.

⁴² Marcos Kurtycz, para el catálogo Editoriales alternat ..., 1984, s/p.

⁴³ Grupo Março, en "Grupos: Autodefiniciones" en Artes Visuales, No. 23..., p.20.

⁴⁴ Peyote y la Compañía en "Grupos: Autodefiniciones" en Artes Visuales, No. 23..., p.22.

⁴⁵ *Idem.*

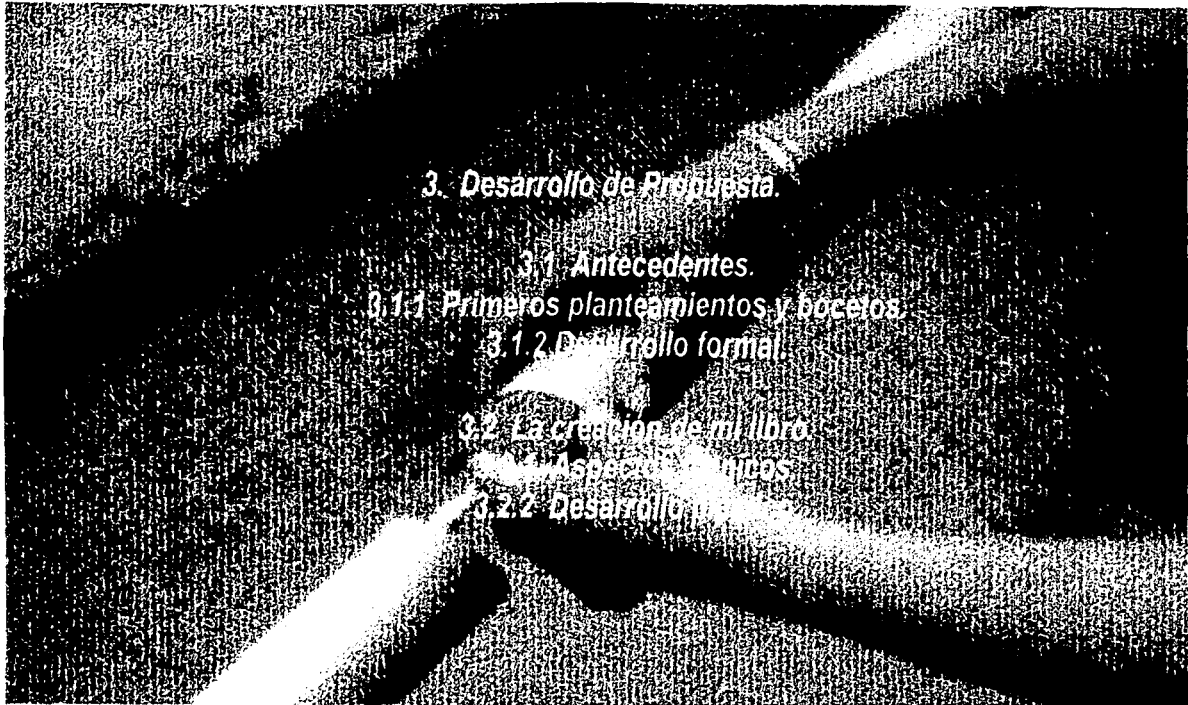
⁴⁶ *Idem.*

⁴⁷ No-grupo en "Grupos: Autodefiniciones" en Artes Visuales, No. 23..., p.24.

⁴⁸ No-grupo, "Del libro maleta de Duchamp a los libros maletas", en Artes Visuales No. 26..., p.44.

⁴⁹ Daniel Manzano, "Para ti soy libro abierto", (Presentación de exposición colectiva), 1997, s/p.
Idem.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



3. Desarrollo de Propuesta.

3.1 Antecedentes.

3.1.1 Primeros planteamientos y bocetos.

3.1.2 Desarrollo formal.

3.2.1 Creación de mi libro.

3.2.1.1 Aspectos técnicos.

3.2.2 Desarrollo de...

3. Desarrollo de propuesta.

3.1 Antecedentes

3.1.1 Primeros planteamientos y bocetos.

Es a través de la lectura del texto de Ulises Carrión en que comienzo a reflexionar acerca de las diversas posibilidades del libro, así como la necesidad de romper con libro cotidiano: si normalmente tiene un principio, una parte media y un final, entonces plantearme uno sin principio, medio ni final reconocibles, esto es, cíclico y por tanto circular. Si el libro, por lo general se presenta dentro de cierto rango de tamaños con la finalidad de prestarse fácilmente a un cierto manejo, convertirlo entonces en un objeto de dimensiones tales que intervengan de una forma contundente el espacio real y que, siendo imposible manipularlo como a un libro convencional, el espectador - lector requiera, literalmente, recorrerlo y adentrarse en él, ofreciendo así una distinta experiencia de lectura al involucrar una relación con el espacio y el tiempo a través de lo transitable. Si la palabra escrita es un por lo general un elemento imprescindible, realizar uno a partir exclusivamente de imágenes. El planteamiento inicial de mi propuesta fue, en este sentido,

hacer algo cuyo aspecto guardara muy poca, casi ninguna semejanza con el libro cotidiano.

En cuanto a la elección definitiva de un motivo temático, al encontrarse mi formación principalmente dentro de la abstracción pictórica, la cuestión era definirme en base a mis propias y personales motivaciones, de manera que el proceso de creación de mi libro respondiera a ellas de un modo natural y sincero, además de contar con la objetividad suficiente para descartar todo aquello que no encontrara cabida en él. En este contexto, fui delimitando cada vez más mi tema, hasta llegar a "Introspecciones. Libro transitable homenaje a Georgia O'Keeffe", en donde a través de la conjunción de elementos como la abstracción cromática, la referencia a diversos autores, y la significación de un espacio transitable creado por la disposición de sus páginas, hablo de la búsqueda plástica como una búsqueda igualmente espiritual, de la relación que guarda el libro con el conocimiento humano, y a su vez de cómo este conocimiento aborda la realidad a través de diversos niveles de interpretación.

En este punto retomé algunas ideas de aquel primer planteamiento, y deseché otras tantas, a partir de lo aportado por la investigación teórica, que para entonces llevaba un buen

avance. También la conformación del libro como estructura, como secuencia espacio - temporal comenzaba a plantear ciertos problemas. El primero, y más grande de todos, la realidad física del objeto, que para entonces seguía siendo circular, para simbolizar la cuestión de lo femenino y lo espiritual, ambos en estrecha relación con la naturaleza, según diferentes artistas y teóricos como Itten y Kandinsky, y que existen en la obra de O'Keeffe: las flores, los frutos, o las abstracciones a partir de formas curvas, por mencionar algunos ejemplos. El primer boceto consistía en una especie de mampara circundante de una pieza suspendida del techo, sobre la que se montaba una serie de imágenes, y que obviamente resultó impensable por pesada, aparatosa y cara, por no decir imposible (Fig. 3.1). Se hizo necesario considerar otras posibilidades, partiendo del simple hecho de que algo que pretendiera suspenderse del techo debía ser, por principio de cuentas, ligero y fácil de maniobrar. Surgieron otras posibilidades, como la de un libro, igualmente circular y transitable, conformado por páginas múltiples colgadas a manera de cortinas de una especie de "cortinero" circular suspendido a su vez del techo, mismas que se irían moviendo, abriendo, cerrando, etcétera, en un libro con múltiples

imágenes, sin textos, montado sobre una estructura ligera para no caerse, flexible para amoldarse a la forma circular, y resistente para soportar las páginas del libro en sí. Más que otra cosa, esta estructura estaba pensada como una especie de atril, aunque desde el punto de vista del objeto, sería esencial para la disposición circular del libro.

Al mismo tiempo, la lectura de la biografía de Georgia O'Keeffe escrita por la autora Roxanna Robinson, me fue aportando un panorama más amplio de la vida de la artista, pero lo que me resultó de suma importancia, dada la temática de "Introspecciones", fue la relación tan estrecha que existió entre el desarrollo de su capacidad creativa y una necesidad de aislamiento con respecto a todo el mundo de conceptos que representó su formación artística: desde el ejercicio académico hasta los métodos innovadores de enseñanza del arte, pasando por la toma de contacto con las vanguardias europeas y el surgimiento de jóvenes valores en la pintura estadounidense, que si bien continuaban tomando a Europa como su principal referente, buscaban ya una expresión propia que los distinguiera. En O'Keeffe, esta búsqueda queda simbolizada en

su amor por el espacio abierto que ofrece el paisaje desértico, al que volvería cada vez con mayor frecuencia buscar la posibilidad real de desarrollar su propia expresión, pero también el desierto como un elemento profundamente simbólico. Es también en este punto de la investigación en que, con respecto al libro alternativo, tomo conciencia de la posibilidad que ha representado para diversos artistas, el retomar de un modo creativo entre las diversas posibilidades de libro desarrolladas en la antigüedad con anterioridad a la estandarización del formato de códice europeo y la imprenta: la tablilla, el rollo, la piedra, los libros prehispánicos, etcétera: los llamados prelibros.

Surgieron nuevas modificaciones. Aunque el formato continuaba siendo circular, y el objeto se encontraría suspendido del techo, ahora llevaría contenido por ambos lados, tanto hacia el interior como hacia el exterior. En vez de imágenes múltiples, sería una sola, un desierto y además llevaría un pequeño texto alusivo. Desde el punto de vista de su solución técnica, decidí retomar, entre los prelibros, al rollo, por resultar muy práctico y más ligero; de manera que ahora el libro estaría conformado por 10 o 12 rollos, todos con las mismas características en cuanto a

formato, suspendidos cada uno en forma individual del techo, de tal forma que se encontrarán alineados en forma circular, y crearán este espacio interior desde el cual el lector – espectador lo fuera leyendo (Fig. 3.2). En cuanto al texto, este se encontraría en la cara externa del libro, pero colocado de tal forma que, por una parte, pudiera ser leído por el espectador desde el espacio interno del libro conforme fuera desplegando los rollos, y por la otra, que el texto fuera llevando una continuidad paralela a la de los rollos pintados por su cara interna para conformar la imagen, justificando de esta manera, una lectura que si bien exigiría esfuerzo por parte del lector - espectador para ir desenrollando el libro en una forma y orden muy determinados, controlando así, por medio de la legibilidad, el paso del espectador por mi libro. En este boceto aún no lograba cohesionar imagen pictórica y texto, subordinándolos en forma de contenido a una estructura espacio – temporal que resultara, ya en su totalidad, significativa desde el punto de vista de un libro de artista, del libro como secuencia espacio – temporal y del planteamiento temático.

Posteriormente, comencé a ensayar formas de integrar texto e imagen en una forma

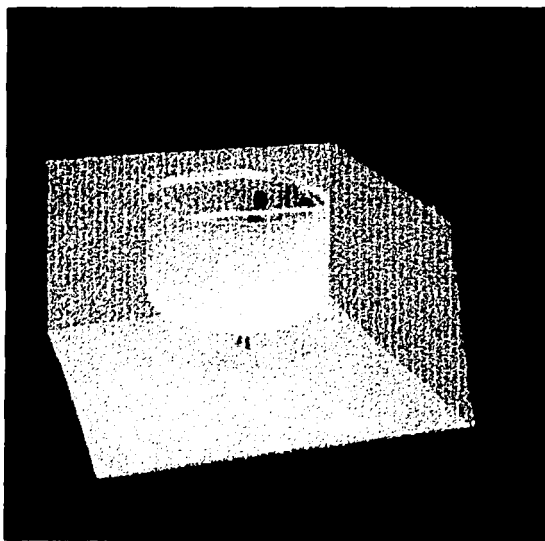


Fig. 3.1

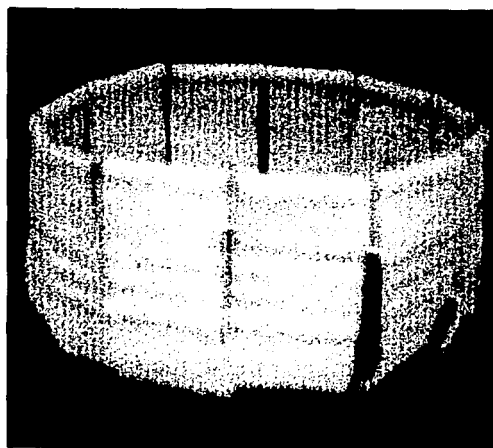


Fig. 3.2



Fig. 3.3

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

más lúdica, y en donde texto e imagen irían al interior del libro como su contenido (Fig. 3.3), y la parte exterior, ofrecería al espectador un esbozo visual de su contenido en una imagen del mismo desierto más sintetizada y palabras dispersas e inconexas, pero claramente alusivas.

A través de las sugerencias y comentarios recibidos en este sentido, pronto me di cuenta que la principal idea al respecto de "Introspecciones", y el desierto como el símbolo de la búsqueda interior e individual de la verdadera experiencia estética, a partir de la cual se origina el arte, se encontraba ahora invadido por un mundo desordenado y ruidoso de palabras, que no terminaban de integrarse como elemento plástico. De esta forma decidí regresar parcialmente al planteamiento anterior de la imagen única y sin texto, y en cuanto a éste último, lo haría funcionar, en una forma que contribuyera a enriquecer la experiencia del lector – espectador: hacia la parte externa del libro se mostraría también el dibujo del mismo desierto que la interna, diferenciándose de ésta en cuanto a tratamiento de imagen (Figs. 3.4 y 3.5).

A partir de un mismo dibujo lineal, la parte interna estaría trabajada en un sentido de imagen construida a partir de abstracción por medio del color para conformar visualmente mi propia experiencia con respecto al desierto, considerando que en el contexto de un tema como el de las introspecciones y el homenaje a la búsqueda del lenguaje propio, es importante, en términos de honestidad y congruencia, contribuir a la imagen con la impresión formada a partir de mi propia y personal experiencia del desierto. En la cara externa, este dibujo lineal me sugeriría posibles composiciones del texto en la página que finalmente es cada rollo, y en donde, texto e imagen formarían una síntesis que desde el punto de vista del concepto, y retomando de una forma no literal algunos textos relevantes provenientes de la misma O'Keeffe, de Kandinsky e Itten (Fig. 3.6) por una parte, y algunos en relación a la importancia del libro como depositario y legitimador de conocimiento en general, además de una o dos alusiones fragmentarias a filosofías orientales. El conjunto de estas voces diversas y fragmentarias hablaría de cómo la palabra escrita, el discurso teórico, la enseñanza académica o la mera referencia verbal, apenas alcanzan a señalar la verdadera búsqueda estética (y en general cualquier

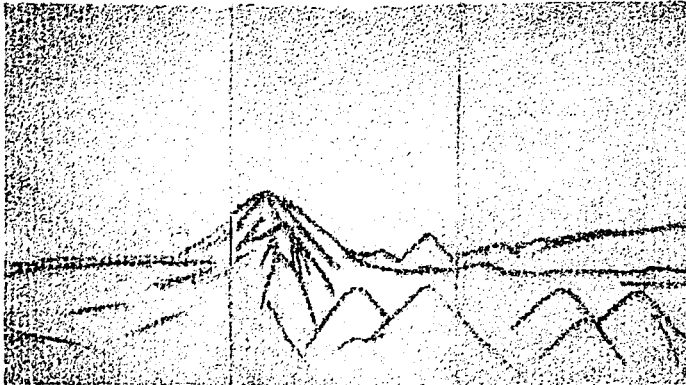


Fig. 3.4

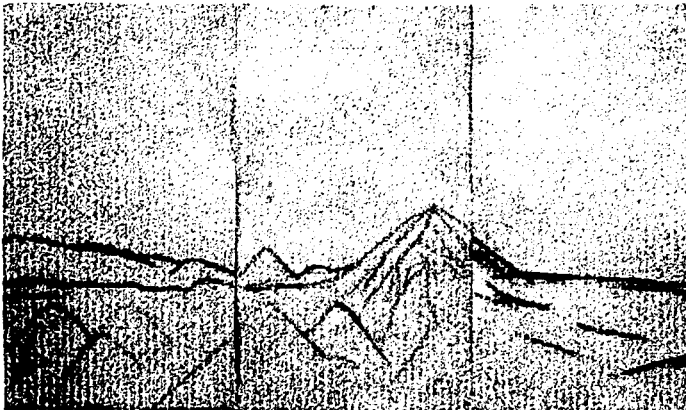


Fig. 3.5



Fig. 3.6

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

búsqueda individual) que es a fin de cuentas una experiencia vital. Aún cuando la mayoría de las veces, la teoría cumple con la función de adentrarnos en ella, llega un punto en que la propia experiencia es irremplazable.

Es de esta forma en que llego a la concepción de un libro transitable, en donde mi punto de partida, mi pretexto temático, es la obra de Georgia O'Keeffe, para abordar así, una serie de conceptos alrededor de la Introspección como búsqueda individual y reflexiva del propio yo creativo en el caso del artista plástico, aunque en general podría hablarse de todos los terrenos del conocimiento, siendo aquí donde para mí se vincula con la cuestión del libro en este aspecto de depositario del que ya he hablado, pero también, aprovechando al libro como secuencia espacio - temporal para hablar de la introspección justamente como un proceso, mismo que va llevando un desarrollo a través de distintos momentos, y cuya experiencia de lectura se da en el mismo sentido, como un proceso gradual en el que el individuo parte de un mundo exterior lleno de interpretaciones, abstracciones, modelos explicativos, etcétera, hacia el interior de sí mismo como única

posibilidad de conocimiento verdadero y libre de las ataduras impuestas por la conceptualización.

3.1.2 Desarrollo formal

La investigación teórica sintetizada en los capítulos primero y segundo tiene como objetivo aportar una serie de elementos para conformar mi propuesta de trabajo, que consiste en la creación del objeto plástico "Introspecciones. Libro Alternativo Homenaje a Georgia O'Keeffe". A continuación enumero los aspectos que fui retomando a través del proceso de investigación teórica seguido.

- 1.- El color como un elemento formal relacionado con la dimensión más emotiva y espiritual por una parte, y por la otra, retomando aspectos técnicos útiles en la construcción propiamente dicha de las imágenes, como el empleo de los contrastes claro - oscuro, cualitativo, de temperatura y simultáneo del color, ampliamente explotados por impresionistas y post impresionistas, derivando en una amplia posibilidad de efectos espaciales y de movimiento. Por ello me refiero a Johannes Itten, quien a su vez se retoma a diversos teóricos

como Goethe, Chevreul, Hölzel o Runge, para elaborar un modelo teórico de estudio del color congruente entre sus partes, a partir de una sistematización precisa.

2.- La abstracción como un medio idóneo para la liberación del elemento formal en la pintura. Abstracción entendida, no solamente como una imagen sin referente en la realidad externa de los objetos, sino como la capacidad humana de traducir su universo en términos de lenguaje y signo (en este caso, lenguaje plástico y elementos formales como color, forma, especio, etcétera). En el caso de Georgia O'Keeffe, como se ha visto, la abstracción reviste distintas significaciones a lo largo de su vida, desde una experimentación con línea, forma, color y materiales considerada como radical, hasta la forma insólita en que nos presenta la belleza en las formas de aquellos objetos cotidianamente reconocibles: flores, frutos, paisajes, huesos, conchas, casas, nubes, etcétera, mismos que aparecen desprovistos de cualquier otra referencia ajena a sus cualidades plásticas. La manera en que nos presenta estos objetos por medio de la manipulación de la perspectiva o la escala, y el manejo del elemento plástico en la obra de O'Keeffe, confieren a la obra una fuerza

emotiva, sin la cual no hubiera suscitado en su momento, toda una serie de especulaciones e interpretaciones, llevándola a contextos que trascienden la realidad del objeto pintado. Es por esta razón que considero posible la realización de una propuesta con carácter de abstracción en donde exista, sin embargo, la posibilidad de representar cosas, en la medida que se enfatiza la importancia de color y forma sobre un planteamiento anecdótico.

3.- El pretexto temático aportado por la vida, la obra y el contexto histórico de Georgia O'Keeffe, mismo que abordé desde dos puntos de vista, principalmente:

- a) Como la posibilidad de sintetizar un concepto como el de "Introspecciones" al hablar, de alguna forma, de la búsqueda por la artista de una expresión más fidedigna de su propia individualidad, dejando, o intentando dejar atrás, una serie de conceptos aprendidos sobre el arte y su quehacer, que a su vez tienen una importancia a nivel formativo, como una forma de conocimiento que procede, en gran parte, de una

búsqueda similar y que a su vez, cumple con la función de invitarnos a la aventura y la experimentación, sin pretender jamás llegar a una conclusión definitiva, muchísimo menos cuando se habla en términos de creación artística. Esto significa, más que nada, hablar de la búsqueda de todo artista y en cierta forma, de todo humano en cuanto a su trascendencia, simbolizada en la búsqueda de O'Keeffe, como una pintora cuyo trabajo admiro especialmente, pero también en cuanto a su determinación por permanecer como ella misma, aún si ello significaba la soledad en medio de las corrientes estilísticas e ideológicas al paso del tiempo, de ahí el sentido de homenaje.

- b) El segundo, y en relación propiamente a la posibilidad que ofrece el libro alternativo de estructurarse a partir de imágenes y documentos previos, en cuanto al empleo, como imagen previa, de fragmentos (aquellos que representan paisajes desérticos) de tres de sus cuadros. Estos fragmentos,

aparecen, sin embargo, descontextualizados y desprovistos también del tratamiento de color, reducidos a un dibujo lineal sobre el que recreo, por medio de una paleta de color y un tratamiento del elemento formal distinto, mi propia experiencia del desierto. Si bien los paisajes desérticos de Texas y Nuevo México representa para O'Keeffe una inagotable fuente de inspiración y vida, trasladarlos literalmente al contexto de mi libro "Introspecciones...", y sobre todo, tratándose de la parte del libro en que pretendo hablar de la propia e individual búsqueda, le restaría al libro la posibilidad de un comentario más personal, producto de mi propia y particular experiencia, así que sobre esos trazos previos, plasmo mi propia impresión mental del desierto, la que corresponde a mi vivencia y mi propia relación a nivel emotivo con el desierto: los atardeceres en el desierto que he contemplado al viajar en distintas ocasiones, mismas que a través del tiempo han perdurado como una imagen personal cargada de una serie

de connotaciones emotivas: la inmensidad, la soledad, la magia del atardecer reflejada en una hermosa franja de color rosado que se extiende en todo el horizonte y cómo contrasta con el azul del cielo, cómo torna violetas los cerros más lejanos. Aquí se conjunta la imagen previa que tomo de O'Keeffe, y una experiencia de carácter personal y emotiva, la del desierto interiorizado.

4.- La aportación hecha por los mismos textos consultados durante la investigación teórica, que no obstante abordar distintos aspectos (la teoría del color, el libro y su relación con el conocimiento, el arte y su trascendencia espiritual, reflexiones e impresiones sobre el entorno, etcétera) coinciden, cada uno en su terreno, en la importancia de la motivación individual hacia la búsqueda de un lenguaje propio. Es en este sentido que retomo distintos fragmentos de textos significativos en este sentido, y que cumplen con la función de introducir al espectador – lector en el tema del libro, al proporcionarle un punto de referencia.

5.- La apropiación de un modo de configuración visual como la que representa el libro alternativo, y que representó para mí la oportunidad de conjuntar inquietudes de diversa índole, que a lo largo de mi formación profesional he manifestado separadamente, como lo son mi desarrollo en el área de pintura, mi interés por la relación entre arte y espiritualidad, (que en un momento anterior me llevó a concebir una investigación de tesis sobre zen y arte) así como la experimentación realizada en distintas ocasiones con medios alternativos, y que para mi ofrecieron a nivel formativo, una importante posibilidad de aprendizaje en cuanto a la conceptualización del objeto artístico y el planteamiento de un contenido.

A lo largo de la investigación, fui retomando en este sentido diversos aspectos del libro alternativo, tanto desde el punto de vista del objeto, como el de sus posibilidades de estructuración y conjunción partiendo de diversos medios,

- a) El libro como la posibilidad de experimentación. Retomo el formato del rollo dadas las ventajas que ofrece: ligero y fácil de transportar y guardar,

características del libro que, no obstante la escala y el carácter transitable de mi libro, son importantes dentro de su conformación. De esta manera puedo guardar los rollos, que son propiamente el libro, en una caja – contenedor apropiada y transportarlo de una forma práctica.

- b) El libro como secuencia espacio – temporal. La noción de secuencia, está estrechamente vinculada a la noción de un desarrollo, en donde se parte de un manejo de tiempo y espacio que imposibilita abarcar, al contemplarlo (o en este caso al leerlo) su totalidad de un solo golpe, aludiendo a la necesidad de búsqueda como un proceso gradual: el de rodear el libro y entrar en su espacio interior, llevando al espectador de lo externo, fragmentario, verbal y procesado intelectualmente, a lo interno, único, intuitivo y emotivo. Esta secuencia se construye, también, en la necesidad de una sucesión ordenada de segmentos que conforman la imagen única del desierto simbólico tanto de la experiencia como del

proceso intelectual a través del cual la aprehendemos.

- c) El libro alternativo como propuesta de conjunción y estructuración de lenguajes. Al presentar el libro esta posibilidad intermedia de combinación de medios y lenguajes, conlleva también una serie de modos diversos en que estos lenguajes se conjugan ya sea para reforzar, contradecir, sugerir, etcétera dentro del contexto narrativo. Desde este punto de vista, y a primera vista, interior y exterior del libro se conjuntan en un modo disyuntivo, es decir: adentro – afuera, imagen – texto, unidad – multiplicidad, silencio – voces, como pares de opuestos mutuamente excluyentes y que a nivel de contenido aparecen inconexos, como una serie de expresiones por un lado y la imagen de un desierto por el otro. Los textos, como se ha dicho, cumplen con la función de introducir al espectador – lector al tema del libro, al mismo tiempo que constituyen la primera parte del proceso de lectura – introspección, pero lo que dará coherencia a estos dos

elementos es justamente el dibujo previo del desierto y la significación que posee a cada lado de la página.

3.2 La creación de mi libro

3.2.1 Aspectos técnicos.

A partir de lo aportado en la investigación teórica y la reflexión en torno a la conjunción de diversos elementos en torno a una propuesta consistente, fui desarrollando un proyecto de trabajo que si bien continuaría estando sujeto a una serie de modificaciones, éstas se concentrarían ahora en el aspecto de la imagen y texto estructurados en una secuencia espacio – temporal. En cuanto a la conformación física del objeto, la solución aportada por el rollo resultó ser la ideal, en primer lugar, por cuestiones de orden práctico, siendo la más importante la facilidad con que puede ser manejado al momento de desplegarlo para su montaje y exhibición, así como para guardarlo y transportarlo, con una considerable disminución en cuanto a espacio, peso, y riesgo de

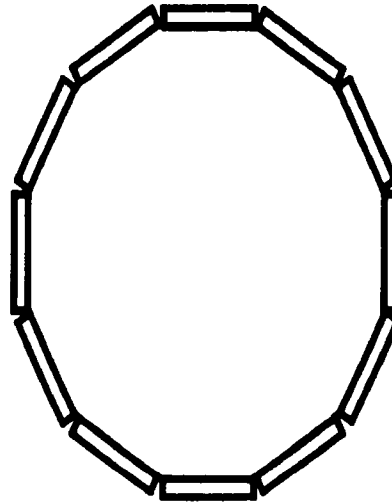


Fig.3.7

maltratarse. Todo esto en relación también a su carácter de libro, que desde el punto de vista de objeto, y a decir de diversos autores deber ser un objeto que se maneje fácilmente y de la misma forma, pueda ser llevado de un lugar a otro. Si bien, dadas las características de mi libro en cuanto a escala, así como su condición de crear un espacio transitable (Fig. 3.7), más que constituir un objeto que el espectador pueda tener entre sus manos lo alejan de lo convencional para un libro en este sentido, procuré tomar en cuenta estos dos aspectos

dentro del proceso: facilidad de manejo, facilidad de almacenaje y transporte.

Considerar el primer punto resultó primordial para la elección de los primeros materiales, tomando en cuenta que además, al ir suspendidos del techo, cada rollo debía ser lo más ligero posible. De esta forma, lo más conveniente para conformar el soporte del rollo, resultó el empleo del tubo hueco de cartón rígido, como los empleados para enrollar papel. El siguiente paso era la elección de un tamaño adecuado que posibilitara, en primer lugar, que todos los tubos fueran iguales, pero aún más importante, me permitiera montar el soporte propiamente pictórico del rollo, que debía ser tela imprimada dada mi decisión de que la imagen estuviera realizada en pintura al óleo. Así fue como empleé tubos portaplanos de cartón (Fig. 3.8), cortados de fábrica a una medida de 66 cm. de largo por 5.5 de diámetro y que se adaptaron a las dimensiones que ya había definido con anterioridad, para que los rollos conformaran, ya colocados, un espacio interior cuya circunferencia midiera aproximadamente 2.7 metros de diámetro. Una ventaja adicional de estos portaplanos son las dos tapas de plástico con que viene cada uno, que posteriormente

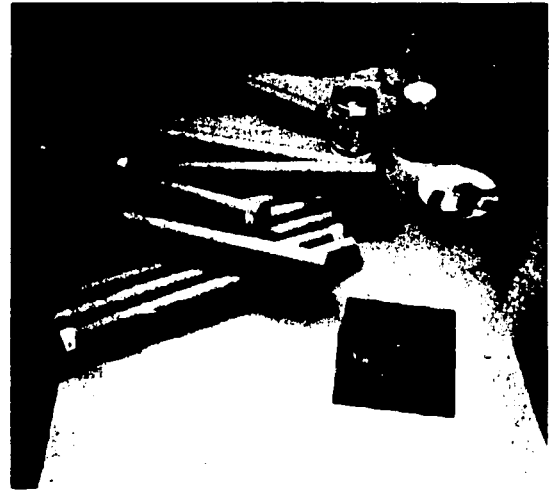


Fig. 3.8

descubrí me serían de utilidad para sostener el alma del tubo, hecha de alambre galvanizado y que me permitiría colgarlos adecuadamente, además de darle una mejor apariencia al rollo.

Para la tela, me decidí por aquella empleada comúnmente en los bastidores comerciales, llamada profesional, que está imprimada por ambas caras, una blanca y la otra ocre, de manera que la pintura no traspasa a la cara posterior, esto es importante porque en mi libro, ambos lados del rollo van pintados. Una

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

ventaja es que, en comparación con otras telas, es también más delgada y por tanto más ligera y manejable, prestándose con mayor facilidad a ser pegada al tubo de cartón. Encontré que esta tela se vende en rollos de 2.20 metros de ancho y hasta 10 de largo, así que de un tramo de 5 por 2.20 m. (Fig. 3.9) corté primeramente cuatro tramos más pequeños e iguales a lo ancho, de 2.20 por 1.25 m. cada uno, que a su vez corté en tres, de nuevo a lo ancho, hasta obtener de esta manera 12 partes iguales de 1.25 por 0.70 m, que debidamente montadas me dieron una superficie de 66.5 por 91 cm sin incluir la parte del tubo ni la tira de madera balsa.

Para montar el rollo, primeramente lijé cada tubo para evitar así que lo liso de la superficie o alguna goma empleada en su fabricación dificultara el pegado de la tela (Fig. 3.10). Después, apliqué sucesivamente 5x1 y vinilica blanca para que el tubo fuera un poco más resistente y fuera mejor la adherencia de la tela que sobre el cartón (Fig. 3.11), en cuanto al color blanco, lo apliqué previniendo que el tubo en sí

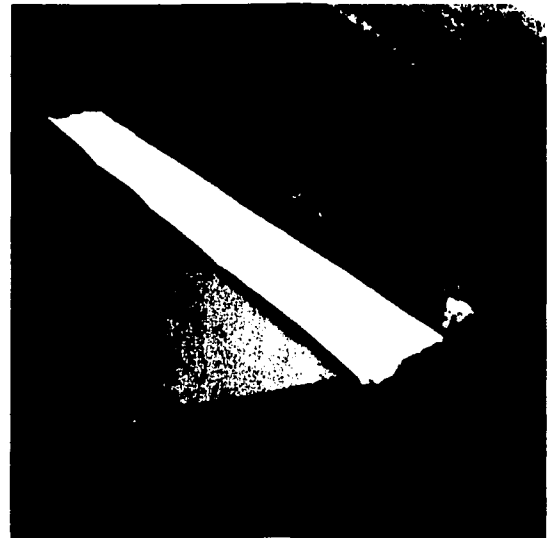


Fig. 3.9

quedara parcialmente descubierto, pues en ese momento aún no había definido cómo pegar la tela. Posteriormente, para el pegado de la tela, decidí enrollar un tramo alrededor del tubo empleando resistol blanco (Fig. 3.12), con el que también pegué tiras de madera balsa de 3 mm. de grosor, y cortadas a 3.3 por 66.5 cm. en el otro extremo de la tela, (Fig. 3.13). El empleo de

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Fig. 3.10



Fig. 3.11

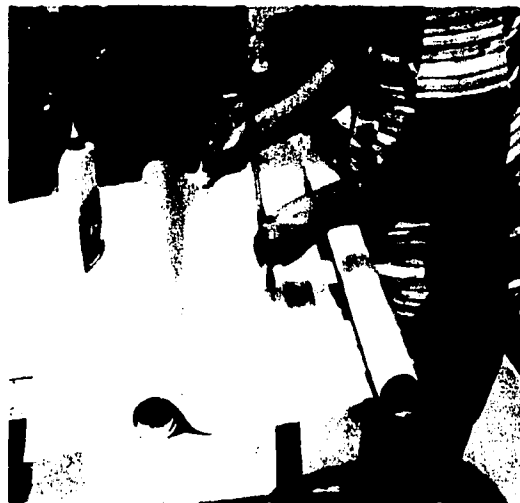


Fig.3.12

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

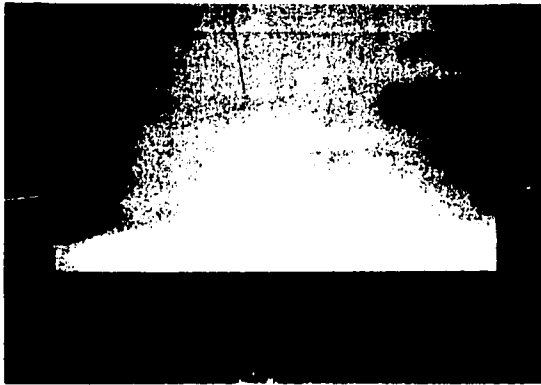


Fig. 3.13

este pegamento respondió a cuestiones prácticas, como el hecho de que al tratarse de un soporte sobre el cual pintaría al óleo, debía resistir el aceite, cualidad que no todos los pegamentos poseen. Es también por esta razón que ciertos terminados, como la tira de madera balsa en la parte inferior, se trabajaron con anterioridad a comenzar a pintar sobre los soportes, aunque no por ello estuvieron exentas, durante el proceso de trabajo de maltratarse y mancharse, razón por la cual al final se repintaron, esta vez con pintura de aceite.

De cuidado puesto en esta fase dentro del proceso de trabajo, la de la construcción

propiamente de los rollos, (Fig. 3.14) dependía enormemente la posibilidad de llevar a buen término la parte más complicada: la que consistió, justamente, en hacer visible esta estructura del libro que ya venía planteando, a través de los recursos de la imagen, el texto y la correlación de ambos con respecto también a una idea de objeto transitable, es por esta razón que di un amplio margen de tiempo para cualquier contingencia, cualquier error o defecto a reparar, o bien, comprobar la resistencia en el montaje de los rollos. transcurrido este tiempo, y después de corregir algunos detalles como el largo de algunos rollos que no correspondía al resto, me di a la tarea de comenzar a pintar.

3.2.2 Desarrollo plástico.

En mi libro, si bien contiene tanto texto como imagen, el tratamiento es fundamentalmente pictórico, eligiendo la pintura al óleo por ser el medio con el que mejor me he compaginado a lo

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

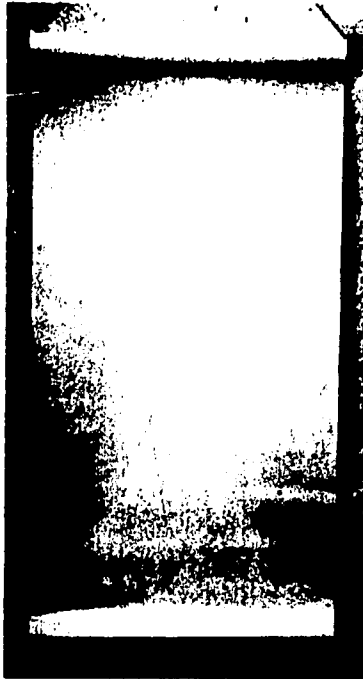


Fig. 3.14

largo de mi formación. Por otra parte, la elección de la pintura responde también a una necesidad, de expresión por medio del color, de la traducción de una impresión personal, mental y emotiva como lo es el mi propia impresión y experiencia co respecto al desierto. Esta

impresión propia, se encuentra dada en color: el color de un cielo al atardecer, en una amplia extensión de tierra poblada de algunos cerros y vegetación desértica, misma que para el propósito de exaltar la amplitud del espacio abierto flanqueada por algunas lomas y cerros, fue eliminada de la imagen, este tipo de decisiones marcan para mi el comienzo de un proceso de abstracción, con el propósito de decir algo por medio del color y la forma.

Este proceso de abstracción, tiene en este libro el sentido del que ya se ha hablado anteriormente: la descontextualización del objeto con respecto a toda referencia anecdótica, para exaltar por medio del recurso plástico, a la imagen como un contenido mayormente relacionado con lo emotivo, con lo trascendental, o con lo formal.

En el caso de la imagen del desierto, este proceso de abstracción tiene en mi libro un doble punto de partida, para llegar a sintetizarse en la imagen final. Este proceso parte de tres imágenes previas, y procedentes de la obra de la misma O'Keeffe. Se trata de tres cuadros en donde aparecen extensiones desérticas, aunque de manera secundaria con respecto a la imagen:

Días de verano, de 1936, *Desde la lejana cercanía* de 1937 y *Escalera a la luna* de 1958 (Figs. 3.15, 3.16 y 3.17. respectivamente). Al retomar el elemento desierto de estas tres imágenes, dejé de lado cielos, escaleras, flores u osamentas que forman parte de estas imágenes, concentrándome únicamente en las extensiones montañosas y de espacio abierto. Cabe señalar que este elemento aparece, en los tres casos, colocado a manera de franja en la parte inferior y como un elemento distante en comparación con otros objetos que por ubicación, escala y tratamiento, revisten una mayor importancia dentro del cuadro. Al trasladar estos desiertos a mi libro, deseché de manera deliberada esta escala, al destinar tres rollos para cada fragmento, que me darían 3 imágenes de 3 rollos cada una, un total de nueve rollos, ocupando los tres restantes para dibujar, en cada uno, un esquema lineal que conectara entre las 3 imágenes. Aunado esto al hecho de que cada rollo se encontraría suspendido del techo, a una altura aproximada de 80 cm. sobre el suelo, y deseando que la línea de horizonte, más allá de las ondulaciones creadas por montañas y planicies, quedara aproximadamente situada aproximadamente a la altura del punto de vista del espectador, y a la mitad de la altura del rollo

(unos 1.20 m. de altura aproximadamente), dio como resultado una magnificación importante en su escala, y una diferente ubicación en el espacio.

Lo siguiente fue descontextualizar con respecto a tratamiento de color y detalles, por medio de un dibujo lineal simple y esquemático hecho en carboncillo y posteriormente repasado con tinta (Figs. 3.15, 3.16 y 3.17, dibujos), sobre el cual comencé a trabajar mi propia paleta de color. Además de la ubicación del objeto aproximadamente a la mitad de la altura del rollo, y relacionándose con el espectador en un sentido que pretende acercarse a la vivencia y no tanto a un valor compositivo dentro del cuadro convencional, este horizonte tiene una significación importante a nivel de contenido, al materializarse como una franja luminosa que rodea o envuelve la extensión desértica al atardecer, algo que desde mi propia experiencia e impresión sobre el desierto, no podía dejar de señalar como un elemento, tan importante como el desierto mismo.

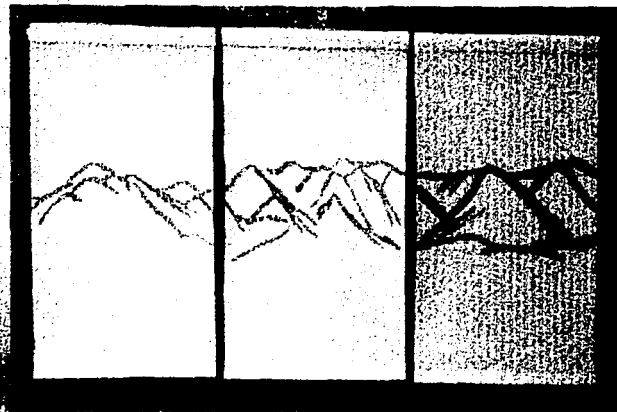
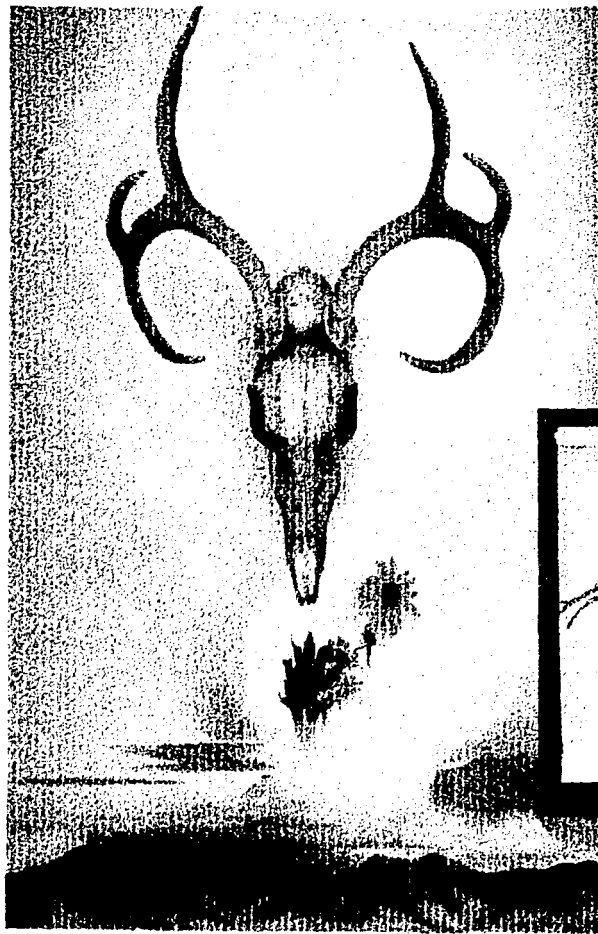


Fig. 3.15

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

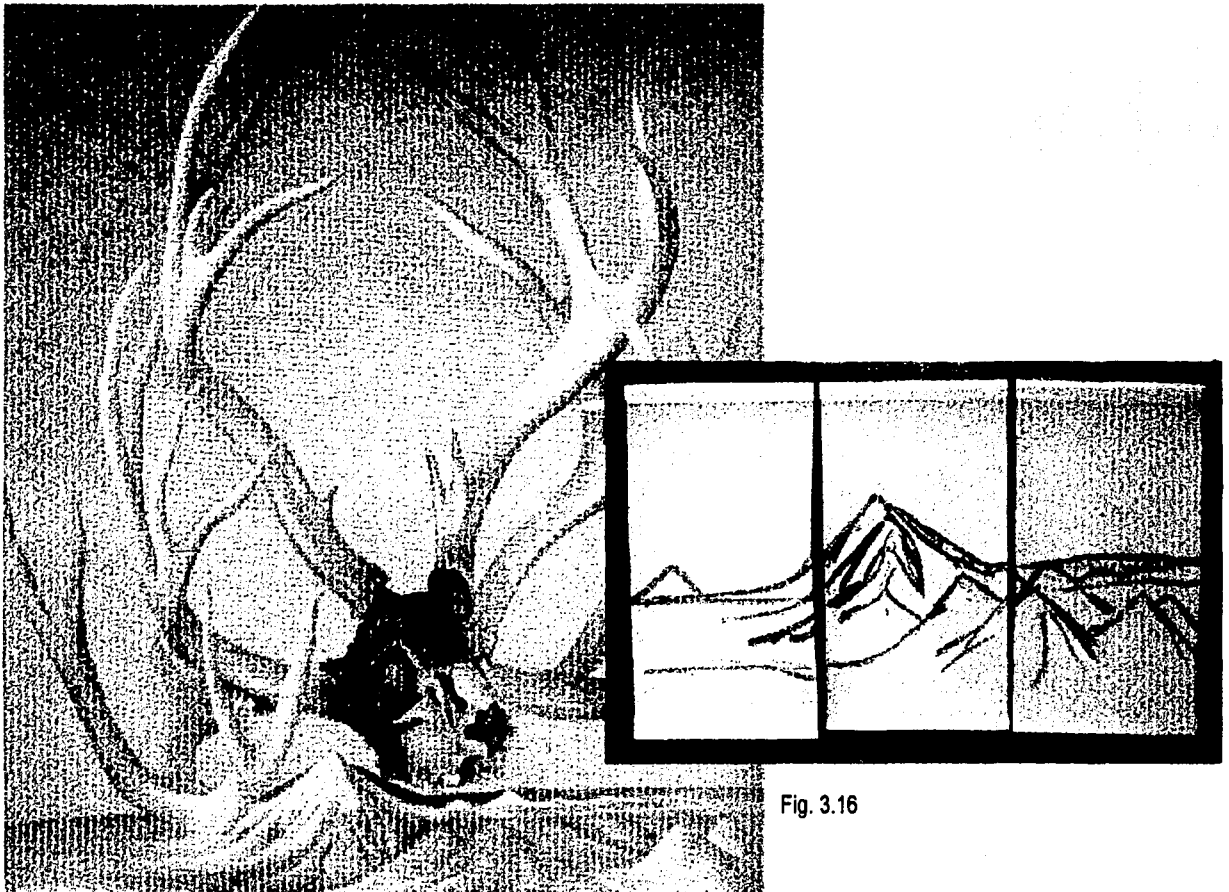


Fig. 3.16

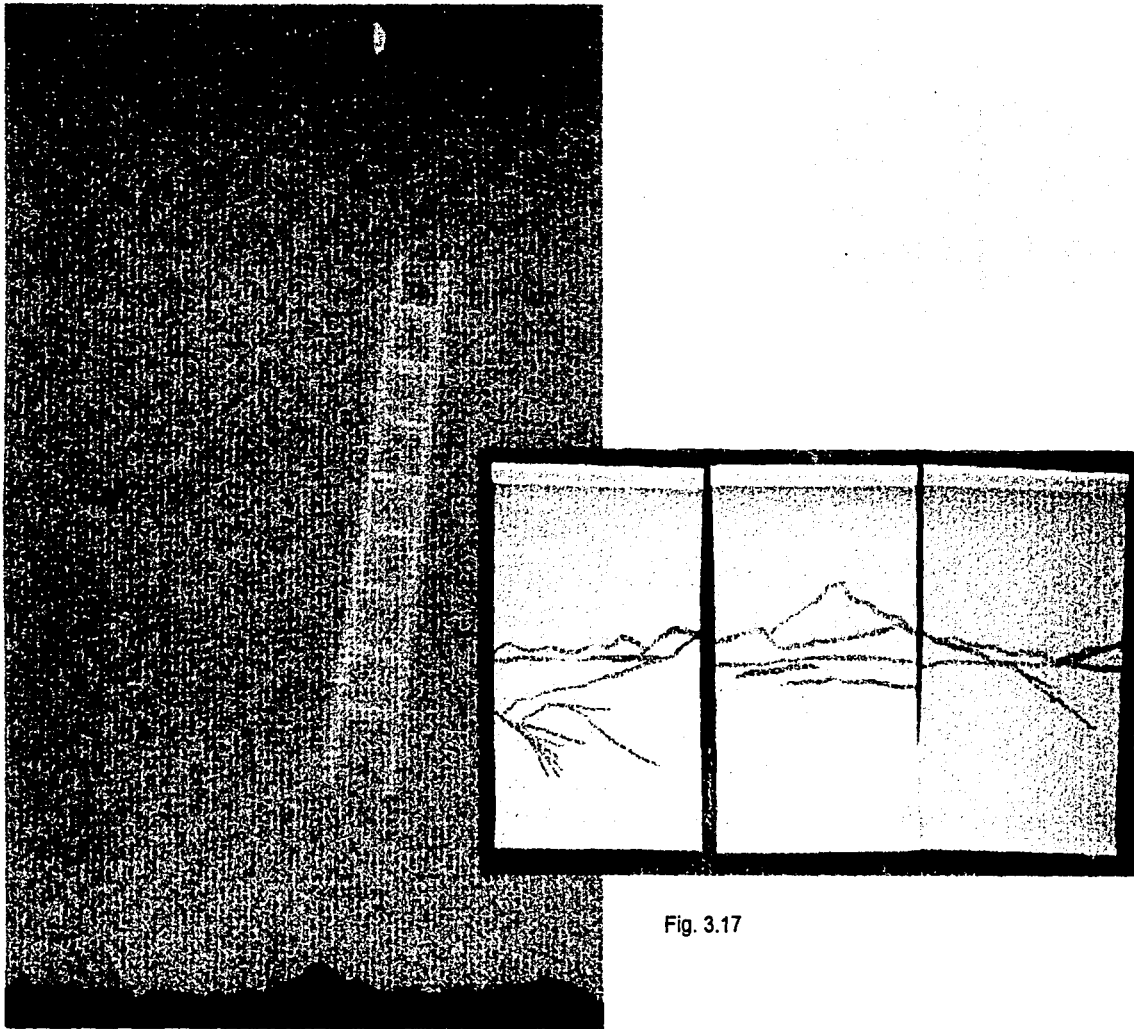


Fig. 3.17

La paleta de colores empleados consta primeramente de blanco, azul cobalto, siena tostada, amarillo, magenta y rojo cadmio, que mezclé para obtener también negros, grises, ocre, tierras verde, violetas rosa y anaranjado, valorados hacia tonos claros y grises. Comencé por buscar un efecto luminoso en el cielo, basándome en la técnica impresionista descrita en el primer capítulo, aunque adaptándola a mi modo de trabajo, que es más bien lento y a través de capas, de manera que comencé por pintar desde la línea de horizonte hacia arriba dos terceras partes, un fondo anaranjado claro, que conservara luminosidad, y en la parte superior restante, un tono claro de azul ligeramente hacia el violeta, dejándolo secar (Fig. 3.18). Posteriormente fui degradando el mismo azul hacia tonos más claros en la parte inferior, procurando cubrir, pero no de manera uniforme el fondo anaranjado, que dejé respirar en algunas, en realidad pocas zonas yuxtaponiendo manchas de color blanco con un muy ligero toque de color y difuminando, en la línea de horizonte agregué previamente un tono rosado mezcla de rojo cadmio, magenta y blanco que también fui degradando hacia los tonos de arriba, mezclando con violetas y blancos con poco azul. Agregué también reflejos en montañas y algunas zonas,

pues en medio de este proceso trabajé el paisaje con los colores tierras, buscando cierta uniformidad mas no monotonía, y eligiendo verdes, grises y violetas para las zonas más alejadas y predominando ocre negro y siena para los planos más cercanos. Algo muy importante fue mantener una continuidad para que la serie de imágenes puedan en verdad apreciarse como una sola, y fragmentada únicamente por el formato del rollo (Fig. 3.19).

Para la cara externa del libro, el punto de partida también fue el mismo desierto, buscando reforzar su carácter único, es decir, que no son dos desiertos los que se encuentran pintados, sino un mismo lugar visto desde distintos puntos (Fig. 3.20). Para reforzar este sentido, calqué exactamente el mismo dibujo por la parte de atrás, de manera que quedara invertido, empleando para ello papel carbón, y repasando los trazos con tinta y pincel (Fig 3.21). Comencé por aplicar un fondo mezcla de azul y siena con blanco, así como una mezcla de blanco y color de fondo a los trazos del dibujo, ya que me serían de utilidad en la composición visual de los fragmentos de textos. De nuevo aquí el desierto aparece como una metáfora de la experiencia de introspección como búsqueda y encuentro

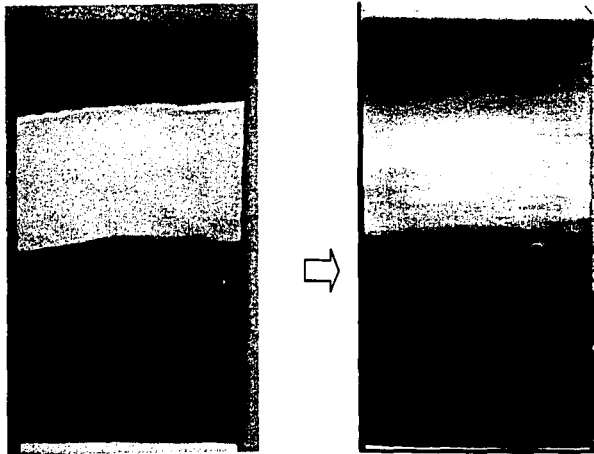


Fig. 3.18

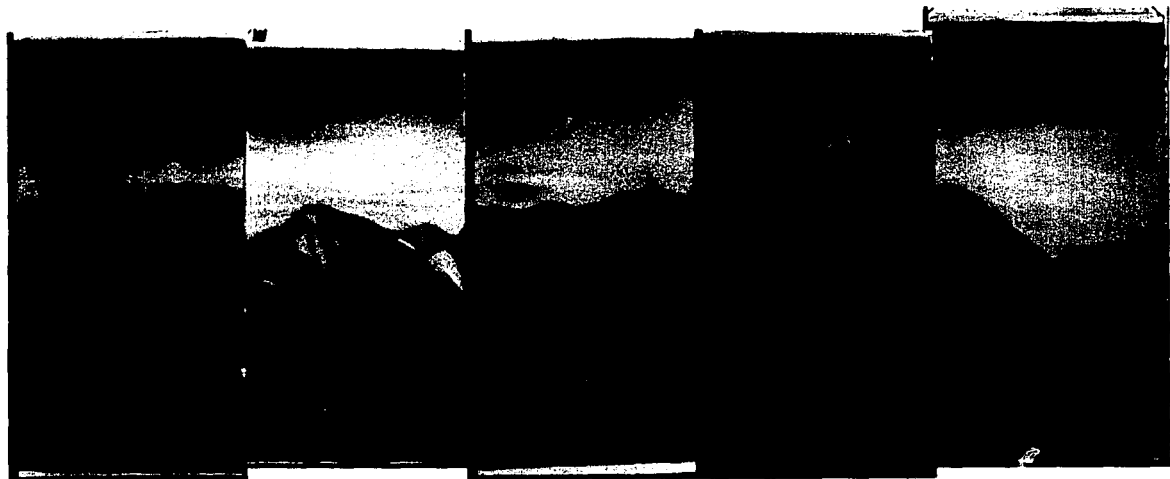


Fig. 3.19

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

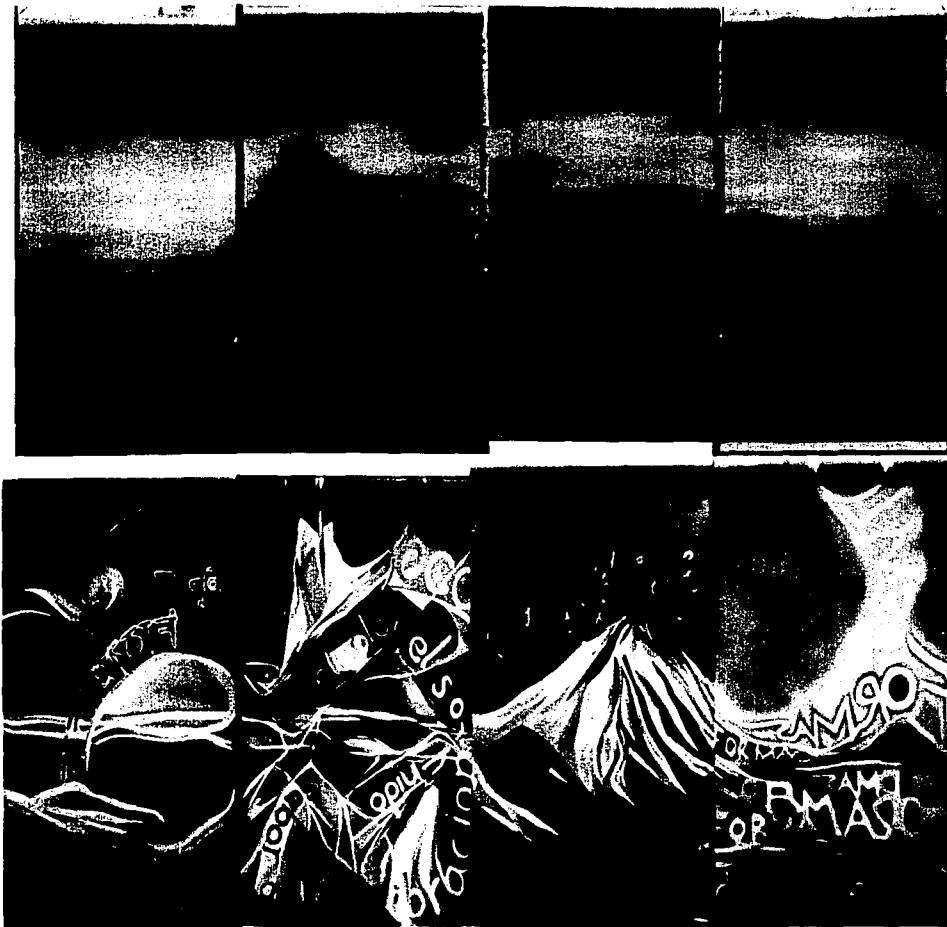


Fig. 3.20

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Fig. 3.21

de uno mismo que en el caso del artista encuentra su manifestación a través del lenguaje del propio yo creativo, y la manera en que otras voces, distintas todas ellas en lo individual, proceden de y aluden a ella de formas que

tienden a una visión fragmentaria en los distintos ámbitos de lo humano: ciencia, arte o espiritualidad. Es por esto que texto y dibujo aparecen aquí como los dos elementos que conforman el espacio de la página, aparecen como las palabras con las que se puede describir y rodear ese desierto por medio de la interpretación y abstracción. El trabajo de imágenes en la cara externa del libro, tiene un carácter más fragmentario y autónomo en cada página, de acuerdo al texto elegido. Elegí una paleta de colores limitada: azul cobalto, tonos de siena (tanto de tubo como mezclados a partir de azul thalo y rojo cadmio medio) y sombra (mezcla de azul cobalto y siena), y en menor medida amarillo ocre, explotando en todos sus posibilidades de mezcla y matiz. Conjuntando abstracción y texto, comencé a interpretar visualmente, de nuevo sobre los trazos del desierto, aunque no necesariamente en el sentido de paisaje, que sí llegué a retomarlo en algunos fragmentos, mientras que en otros es un punto de partida para una composición abstracta en donde completo con curvas, y planos de color. El empleo del texto no es uniforme, como tampoco la forma en que las ideas referidas a autores (Kandinsky, Itten, Franco Verdi, Ulises Carrión, O'Keeffe), siendo en algunos más

sintéticas, mientras que en otros retomo fragmentos. Dos fragmentos se refieren al contexto de búsqueda espiritual a través de caminos como el zen o tradiciones espirituales hindúes, y en donde retomo fragmentos muy pequeños: la sílaba Mu y un sutra procedente de una escritura antigua conocida como los *Śiva Sutras* (Fig. 3.22). Retomo estos elementos para aportar a la visión del libro una faceta en donde se busca trascender toda lógica y razonamiento, como también la manera en que se construye la realidad a través de su conceptualización. Por esta razón resultaría irrelevante ofrecer en estos fragmentos alguna explicación sobre lo paradójico, o la manera en que se dice que la energía divina reside hasta en los sonidos de las letras y las palabras que éstas conforman, dejándolos como algo enigmático.

De *Sobre lo Espiritual en el Arte*, retomé dos ideas, que contribuyen a reforzar el contexto de mi libro: la relación entre multiplicidad y unicidad, y su interrelación: un único fin interior debajo de toda creación y la importancia que la sinestesia, como un fenómeno de comunicación de sensaciones asociado a un elevado desarrollo en el individuo, tiene como objeto de estudio a principios del siglo XX, en relación a una

búsqueda, igualmente de un desarrollo en el arte (Fig. 3.23).

Entre los textos de O'Keeffe que aparecen citados en la biografía escrita por Robinson, me apropio de una imagen vívida que aparece descrita en relación con un estado emotivo personal la de una montaña plateada, aunque al transcribir la sensación producida por los colores descritos me alejo de nuevo del dato naturalista, en esta página el texto aparece escrito a manera de una anotación personal e íntima, propia de un diario o una carta, pero igualmente valiosa como motivo temático. En contraste retomo en otro fragmento distinto el tonalismo de sus primeros trabajos al carboncillo, en una página construida totalmente en tonos grises referida a la noche, y al estado anímico que permitía a O'Keeffe, transcribirla en sonidos y líneas (Fig. 3.24).

En cuanto a los autores revisados en torno al libro alternativo, retomo fragmentos de Carrión y Franco Verdi (3.25), en imágenes plenas de texto, y en donde el dibujo inicial se retoma como línea compositiva, y la palabra aborda al libro a manera de ideas fragmentarias, de palabras sugerentes de libertad y nuevos terrenos de

exploración pero en ocasiones incapaces de transcribir el silencio de una página en blanco.

La teoría del color es retomada en su aspecto visual en algunos fragmentos, retomando el descubrimiento de Newton y la teoría de Itten, tanto desde el punto de vista de la necesidad de sistematización y ubicación del color en zonas precisas de un mapa para una mejor comprensión y estudio de la relaciones de contraste, concordancias y gradaciones, así como del carácter misterioso del color como una pulsación cósmica, cuyo carácter más profundo escapa a lo superficial y tangible (Fig. 3.26).

La página de Inicio (Fig. 3.27) es la puerta por donde se accede a la parte interna del círculo, puesto que es la única que se encuentra enrollada; al desplegarse, el círculo se cierra lo cual puede significar, ya sea que el espectador se encuentre atrapado en el desierto o rodeándolo intelectualmente, eso depende donde se encuentre parado. Cualquier otra forma en que pudiera asomarse sin entrar para ver lo que hay dentro, o volteando desde fuera una página para ver si detrás hay algo, no hace más que reforzar esta idea, pues lo que tendría ante él seguirían siendo fragmentos. De la misma forma

en que aquellas filosofías hacen hincapié en la necesidad de ir hacia dentro y solamente hacia dentro, solo la parte interna, el corazón del libro se encuentra silencioso y a salvo del ruido externo, de los conceptos, de los sistemas filosóficos y todo lo demás

Cada rollo está numerado a sus costados, del 1 al 12, por medio de etiquetas de color azul con el número correspondiente, (Fig. 3.28), aunque ello no implica un orden de lectura ni el sentido de un recorrido, ya que el primer número fue asignado de manera arbitraria y a partir de él todos los demás se suceden de acuerdo a la secuencialidad de la imagen de la parte interior. La finalidad de numerar cada rollo – página es sobre todo práctica, al permitirme identificar cada rollo, algo que durante el proceso me resultó muy útil, y que ahora, pienso me facilitará un poco las cosas al instalar el libro. Para guardar y transportar los rollos que conforman el libro, se adaptó a manera de contenedor una caja de 170 x 37 x 45 cm, cuyo interior está dispuesto a manera de retícula con 8.5 cm. de lado, (Fig. 3.29), como las empleadas para almacenar

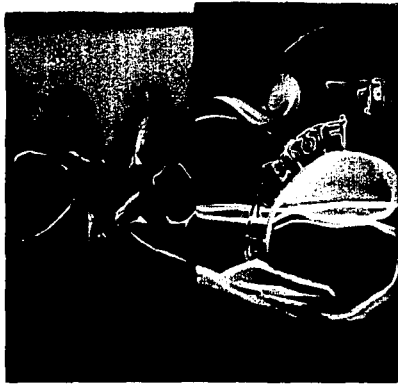


Fig. 3.22



Fig. 3.23



Fig. 3.24



Fig. 3.25

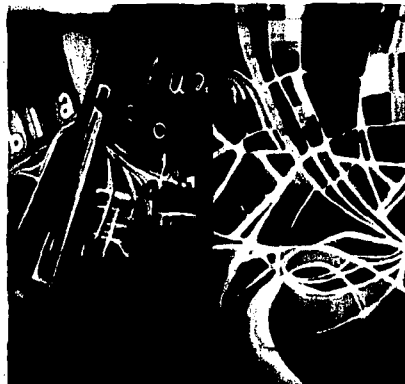


Fig. 3.26



Fig. 3.27

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

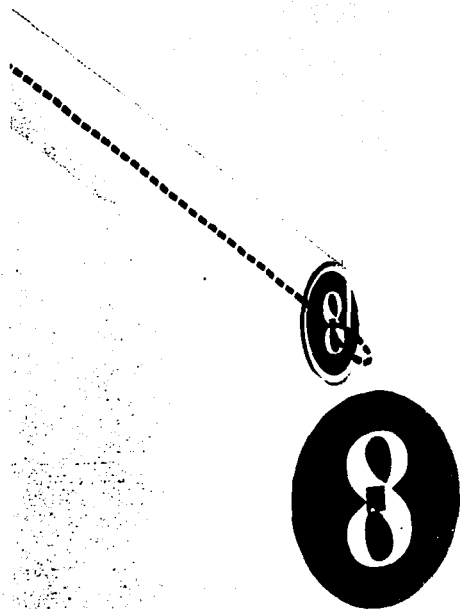


Fig. 3.28

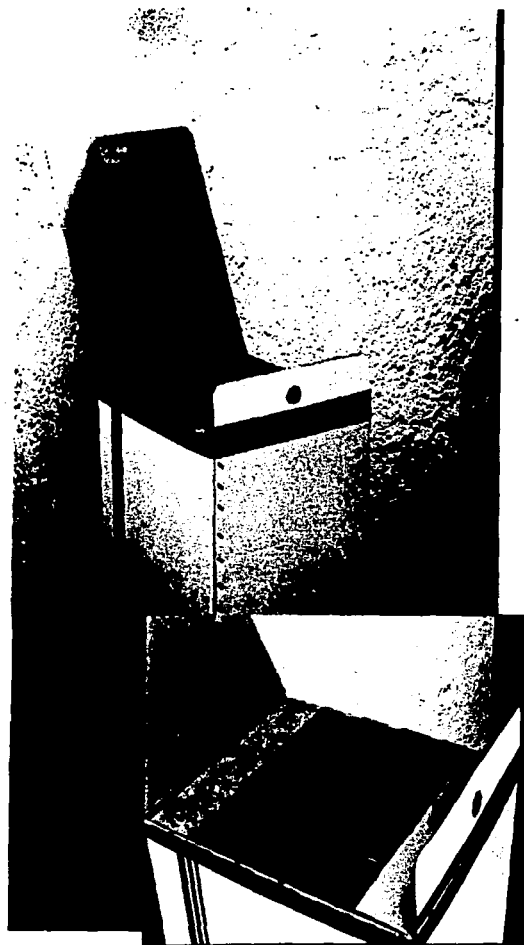


Fig. 3.29

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

mapas y planos enrollados. Este contenedor no forma parte del libro transitable.

De acuerdo a las características enumeradas anteriormente y que definen a un libro como alternativo, considero que,

- a) Soy responsable de la totalidad de su proceso creativo, desde los primeros planteamientos y bocetos, hasta el objeto final, así como desde su desarrollo conceptual hasta sus aspectos físicos.
- b) Mi libro contiene diversos fragmentos de textos alusivos a la teoría del color, la sensibilidad artística, a la búsqueda espiritual y reflexiones en torno al libro como un objeto plástico propositivo, sin embargo pienso que la experiencia de lectura más amplia involucra también imagen y espacialidad, por lo tanto el texto por sí solo, si bien introduce al espectador, no es lo esencial.
- c) Aunque permito que el lector acceda de manera aleatoria a las páginas en la parte externa, sin exigirle que comience

por la página uno y continúe por la dos, ni que comprenda, o si quiera lea una página antes de llegar a la página contigua, sí condiciono el hecho de que el lector- espectador entre a ese espacio interior del libro a través de una única entrada, cuya puerta, por así decirlo es la página de Inicio.

- d) La secuencia de mi libro queda comprendida por 12 rollos pintados por ambas caras, y cuyas características estructurales imposibilitan (o al menos dificultan) abarcar su narrativa de una sola vez. Para irlo descubriendo, el espectador - lector debe recorrer el libro, al rodearlo y entrar en él , y en este sentido puede hablarse de un desarrollo en su lectura a cada momento.
- e) Mi libro está realizado en su mayor parte con materiales y medios propiamente pictóricos: cartón, madera balsa y tela imprimada para construir los formatos, así como el empleo de colores al óleo. Son medios con los cuales, a través de años de formación

en pintura he ido conociendo poco a poco, y sobre todo, entablando una relación cada vez más cercana y emotiva.

- f) Empleo el medio visual para manifestar un contenido.
- g) A lo largo del proceso, he ido desechando y retomando diversas cuestiones con la finalidad de llegar a un objeto que planteara una dinámica de lectura basada en la secuencialidad. De esta forma, retomo entre los prelibros el rollo: lo multiplico por 12 convirtiéndolo en un módulo, en fragmento y detalle dentro de un contexto más amplio que es un libro transitable sobre la introspección artística y espiritual.

Si bien en un momento dado me pareció complicado definir qué tipo de libro alternativo era el mío, al grado de crear un nombre propio (libro alternativo pictórico – transitable, libro de artista transitable, etcétera), a través de su desarrollo llego a la conclusión de que dadas sus características estructurales, de contenido y de

apropiación de imágenes y textos previos, es por principio de cuentas un libro transitable en donde,

- Al no producirlo en colaboración con ninguno de los autores cuyos textos, en su mayoría, aparecen adaptados al contexto visual de la página, puedo decir que no se trata de un libro ilustrado.
- Si bien soy autora de todo el proceso de reelaboración, conjunción estructuración a partir del color, adaptación de texto, una modificación de escala y composición, el material previo son imágenes y textos de los autores a los que me refiero a excepción de un fragmento, por lo tanto no es un libro de artista.
- Las características de este libro entran en relación directa con la expresión de un contenido temático como lo es el de la introspección, por que tampoco se trata de un libro objeto.

El desarrollo de una investigación de carácter teórico – práctico en torno al libro alternativo, partiendo de mis propios medios, recursos y motivaciones, significó para mí la posibilidad, como lo he mencionado, de sintetizar en torno a una sola propuesta de trabajo, una

serie de intereses que hasta ese momento había explotado de manera aislada. Lo más significativo para mí es el hecho de que esto hubiera sucedido, no de una manera tajante, sino como parte de un proceso de investigación, análisis, reflexión y concreción en un objeto plástico, en el que esta diversidad de elementos se fueron poco a poco integrando, tomando un lugar que les era propio dentro de mi planteamiento del libro, hasta llegar un momento en que éste, no sólo se había enriquecido, sino que me aportaba de regreso, nuevas posibilidades de lectura, y sobre todo nuevas reflexiones, reflexiones en las que lo estudiado durante el proceso de investigación teórica se deslizaba de una forma natural y congruente.

115

Conclusiones.

Conclusiones.

El desarrollo de un proyecto de trabajo de la forma planteada por el Seminario, me ha permitido ir retomando mucho de lo aprendido a lo largo de la carrera, casi podría decir que lo he ido retomando, de una manera casi imperceptible, y que es casi al final, que he revisado este proceso de manera retrospectiva, para estructurar este tercer capítulo, que lo veo de manera clara.

El manejo de un tema como el de la Introspección, se hizo posible al revestirlo de un motivo temático (la obra de Georgia O'Keeffe) y un medio alternativo como el libro, que me aportaron los elementos visuales y conceptuales a través de los cuales pude hablar de la introspección partiendo de un contexto que si bien en un primer momento me pareció que lo desdibujaría, poco a poco lo fue enriqueciendo, hasta llegar a un punto en que ya no era la introspección un concepto bonito, como tampoco un capricho personal hablar de la obra de O'Keeffe, sino que en algún punto se habían encontrado de una manera afortunada para la conformación de mi libro, o al menos así lo fue para mí. Descubrí también al final, que, sin darme cuenta, había retomado, aunque fuera a través de otros autores, otra terminología, y en

pocas palabras de otros contextos, planteamientos provenientes de proyectos anteriores, que no obstante se encontraban de alguna forma vinculados a éste proyecto, lo cual también me sorprendió en cierta forma, pero lo más importante, es el hecho de que mi libro refleja a través del planteamiento visual, una dinámica del libro como depositario de conocimientos e ideas, y la forma en que a través de éstos, entramos en relación con lo que nos rodea.

Cada página de las que conforman este libro transitable, posee dos caras, una de ellas, la externa refleja una idea, una teoría, o un pensamiento respecto a algo dentro de la totalidad de lo que nos rodea, que captó el interés de estudio en un ser humano, llámese científico, artista, filósofo, buscador espiritual, etcétera. A través de ellos, y dentro de tan grande complejidad que es el movimiento del universo, algo se vuelve comprensible a través de un sistema filosófico, una teoría, o un planteamiento estético: mentalmente construimos a través de ideas y fragmentariamente lo que en la experiencia se nos presenta sin más como una totalidad inabarcable. Por el otro lado, el que da cara al espacio interior del libro, esa página contiene un fragmento de desierto, tan sólo un fragmento, representándose así, por una parte, la imposibilidad de abarcar esta totalidad mediante un

concepto absoluto y último, puesto que todo es relativo, y por esta razón todas las páginas son idénticas en formato. Esta serie de conceptos e ideas en la parte externa del libro no hacen más que dar vueltas alrededor de aquello que se experimenta, la reconstruyen por medio de la abstracción (el signo, la palabra, la línea, etcétera), en contraste con un carácter más interior, más individual y emotivo en la manera en que cada uno experimentamos la realidad en forma de vivencias.

La experiencia del Seminario me permitió revalorar diversas posibilidades de trabajo con las que tomé contacto a lo largo de la carrera y darles cabida en la conformación de un objeto plástico a través del cual pudiera yo decir algo en relación a mis propios intereses y motivaciones, y por ello la considero como una experiencia valiosa en mi formación como artista visual. También implicó el enfrentarme a la resolución de problemas que a lo largo de todo el proceso fueron presentándose, desde la cuestión de los materiales empleados hasta considerar nuevas posibilidades de enriquecer o modificar el planteamiento inicial.

Por esta razón, considero que el libro alternativo me abrió a más posibilidades de las que yo hubiera imaginado en un primer momento:

posibilidades que me permiten, desde este mismo momento, producir en base a mis propias motivaciones e intereses, y echando mano de una serie de recursos propios que pueden en un momento dado, ir más allá de limitaciones impuestas por materiales, estilos, disciplinas, o modas. Se abren también nuevas posibilidades de búsqueda en cuanto a la conjunción de lenguajes diversos con la finalidad de decir algo que por separado y aisladamente, se lograría tan sólo en parte. También me abre posibilidades de experimentación más radical en cuanto a la manipulación por medio del recurso pictórico de imágenes de diversa procedencia, al descontextualizarlas, reelaborarlas y relacionarlas con un contexto nuevo y propio.

Bibliografía.

118

Libros.

- Benke, Britta. Georgia O' Keeffe. Flores en el desierto, Colonia, 1995, Taschen, 93 pp.
- Brown, Milton N., (et. al). American Art (painting, sculpture, architecture, decorative arts, photography), Nueva York, 1979, Harry N. Abrams, 616 pp.
- Callen, Anthea. Técnicas de los impresionistas. Madrid, 1982, Blume, 191pp.
- Calvo Serraller, Francisco (dirigido por). El realismo en el arte contemporáneo. 1900 – 1950, Madrid, 1999, Mapfre-Vida, 319 pp.
- Carrión, Ulises. El nuevo arte de hacer libros México, 1988, El Archivero, s/p
- Dahl, Svend. Historia del libro, Madrid, 1982, Alianza Universal.
- Denvir, Bernard. El impresionismo, Barcelona, 1975, Labor
- Dorfles, Gillo. Últimas Tendencias en el Arte de Hoy, Barcelona, 1971, Labor 206 pp.
- Gage, John. Color y Cultura. La práctica y el significado del color de la antigüedad a la abstracción, Madrid, 1993, Siruela, 335 pp.
- Gage, John. Colour and Meaning. Art, Science and Symbolism, Nueva York, 1999, Thames & Hudson, 320 pp
- Greenberg, Clement. "Arte y Cultura: Ensayos críticos, Madrid, 1979, Alianza Forma, 217 pp.
- Greenberg, Clement. Collected essays and Criticism en 4 volúmenes (en cuatro volúmenes) John O'Brian, editor, Chicago, 1980, Universidad de Chicago.
- Hess, Walter. Documentos para la comprensión del arte moderno, Buenos Aires, 1994, Nueva Visión, (Colección Diagonal).
- Hogg, James (ed.) Psicología y artes visuales, Barcelona, Gustavo Gili (col. Comunicación Visual), 1969.
- Itten, Johannes. El Arte del color. México, 1994, Limusa, 95 pp.
- Kartofel, Graciela y Marin, Javier. Ediciones de y en

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

- Artes Visuales. Lo formal y lo alternativo.
México, 1992, Colección Biblioteca del editor,
UNAM, 100 pp.
- Kandinsky, Vasily V. Sobre lo espiritual en el arte.
México 1994, Cinar, 107 pp.
- Leymarie, Jean. Impressionism, Biographical and
critical study. Lausanne, s/f, Skara s/p.
- López Chuhurra, Osvaldo. Estética de los elementos
plásticos. Barcelona, 1970, Labor, 155 pp.
- Lyons, Joan (editora). Artists' Books: A Critical
Anthology and Source book. Nueva York,
1985, Visual Studies Workshop Press, 269 pp.
- Moszynska, Anna Abstract Art. Londres, 1990,
Thames and Hudson, 240 pp.
- Munari, Bruno. ¿Cómo nacen los objetos?
Barcelona, Gustavo Gili, 1985, 245 pp.
- Renán, Raúl. Los otros libros. Distintas opciones en
el trabajo editorial. México, 1992. Colección
Biblioteca del editor, UNAM, 51 pp.
- Regier, Kathleen, J (compiladora). The Spiritual
Image in Modern Art. Wheaton, 1987, The
Theosophical Publishing House, 201 pp.
- Robinson, Roxana. Georgia O'Keeffe. Barcelona,
1992, Circe, 491 pp.
- Rose, Barbara. American Art since 1900. Nueva
York, 1967, F.A. Praeger
- Singh, Jaideva. Śiva Sūtras. The yoga of Supreme
Identity. Delhi, 1979, Motilal Banarsidass, 278
pp.
- Thomas, Karin. Hasta Hoy: Estilos de las artes
plásticas en el siglo xx (trad. alemán Sybille
Hunzinger), Barcelona, 1988, Del serbal, 330
pp.
- Torre Villar, Ernesto de la Breve Historia del libro en
México. México, 1987, UNAM.

Catálogos.

- Colectiva. Editoriales alternativas. (Catálogo de
exhibición en la Escuela Nacional de Artes
Plásticas, marzo de 1984) México, Escuela
Nacional de Artes Plásticas, 1984, s/p.

Colectiva, Libros de artistas (catálogo de la exposición colectiva en las salas Pablo Ruíz Picasso, del 15 de septiembre al 1° de noviembre de 1982), Madrid, Ministerio de Cultura 1982, 49 pp.

O'Keeffe, Georgia, Georgia O'Keeffe on paper (catálogo de la exhibición en el National Gallery of Art de Washington, del 9 de abril al 9 de julio de 2000 y en el Georgia O'Keeffe Museum de Santa Fe, del 29 de julio al 29 de octubre de 2000). Nueva York, 2000, Harry N. Abrams, 143 pp.

Seminario-Taller de producción del Libro Alternativo E.N.A.P., U.N.A.M. Para tí soy libro abierto. (Presentación de exposición colectiva del en el Museo de Arte Contemporáneo "Alfredo Zalce", de Morelia, Michoacán, en el mes de junio de 1997) México, Seminario -Taller de Producción del libro Alternativo, 1997, s/p

Taller de Producción del Libro Alternativo de la E.N.A.P., U.N.A.M. Al Abismo del milenio. (catálogo de exposición colectiva en el Museo de la Estampa, de agosto a octubre de 1994), México, INBA, 1994. s/p.

Revistas.

"Grupos. Autodefiniciones" , Artes Visuales, No. 23 Enero de 1980.

"Libros de Artistas mexicanos en Artworks" , Artes Visuales, No. 26 Noviembre de 1980.

Índice de Ilustraciones.

121

1. Color y abstracción como búsqueda plástica.

1. Isaac Newton. *Descomposición de la luz solar en los colores del espectro*. En Johannes Itten, El Arte del Color, 1994.

2. Johann Wolfgang von Goethe. *Círculo de los colores* (1808-1810), ilustración. En Michael Bockemühl, J.M.W. Turner. El mundo de la luz y del color, 1993.

3. M.E. Chevreul. *Círculo cromático de Des Coleurs et de leus Applications aux Arts Industriels* (1864), ilustración. En John Gage, Colour and Meaning..., 1999.

4. Louis Hayet. *Círculo Cromático* (1885), óleo sobre cartón entelado. En John Gage, Colour and Meaning..., 1999.

5. Wilhelm Ostwald. *Círculo Cromático de Die Farbenfibel* (1916), ilustración. En John Gage, Colour and Meaning..., 1999.

6. Philipp Otto Runge. *Esfera de los colores* (1810), ilustración. En John Gage, Colour and Meaning..., 1999.

7. Johannes Itten. *La estrella de los colores en doce zonas*, ilustración. En Johannes Itten, El Arte del Color, 1994.

8. Claude Monet. *Catedral de Rouen* (1892-4), óleo sobre tela. En John Gage, Colour and Meaning..., 1999.

9. Georges Seurat. *Estudio para un domingo por la tarde en la Isla de La Grande Jatte* (1884), óleo sobre tela. En The Metropolitan Museum of Art, Guía, 1983.

10. Frantisek Kupka. *Discos de Newton* (1912), óleo sobre tela. En John Gage, Colour and Meaning..., 1999.

11. Piet Mondrian. *Composición C* (1920), óleo sobre tela. En Saber Ver. *Arte y recreación para toda la familia*, No. 13, abril - mayo 1998.

12. B. Wright y L. Rainwater. *Tabla 1. Cargas de los pares de adjetivos sobresalientes de las cinco mayores componentes principales de la matriz normalizada de los juicios cromáticos medios formulados para cincuenta colores* (1962), gráfica comparativa. En James Hogg, Psicología y Artes Visuales, 1969.

13. William Merrit Chase. *Desnudo de espaldas* (1888), pastel sobre papel. En Georgia O'Keeffe on paper (catálogo), 2000.
14. George Bellows. *Tenis en Newport* (1919), óleo sobre tela, en The Metropolitan Museum of Art, Guía, 1983.
15. Maurice Prendergast. *Central Park* (1908 - 10). Óleo sobre tela. En The Metropolitan Museum of Art, Guía, 1983.
16. Alfred Stieglitz. *Montañas y cielo, Lake George* (1924). Toma en gelatina de plata. En Britta Benke, Georgia O'Keeffe. Flores en el desierto, 1995.
17. Edward J. Steichen. *El Flatiron* (1904 - 9). Grabado a partir de negativo. En The Metropolitan Museum of Art, Guía, 1983.
18. Arthur G. Dove. *Simbolizado No.2* (1911), pastel sobre papel, en Georgia O'Keeffe on paper (catálogo), 2000.
19. Charles Demuth. *Casas de techo rojo* (1917), acuarela y grafito sobre papel, en Georgia O'Keeffe on paper (catálogo), 2000.
20. John Marin. *Edificio Woolworth No.3* (1912), acuarela sobre papel. En Georgia O'Keeffe on paper (catálogo), 2000.
21. Marsden Hartley. *Retrato de un oficial alemán* (1914-15). Óleo sobre tela. En The Metropolitan Museum of Art, Guía, 1983.
22. Abraham Walkowitz. *Sin título -Abstracción* (1918), acuarela sobre papel. En Georgia O'Keeffe on paper (catálogo), 2000.
23. Marius de Zayas. *Edward Steichen y Auguste Rodin* (1910), carboncillo sobre papel. En Georgia O'Keeffe on paper (catálogo), 2000.
24. Mary Cassat. *Mujer bañándose* (1891), punta seca y aguafuerte de fondo blanco grabado en color. En The Metropolitan Museum of Art, Guía, 1983.
25. Georgia O'Keeffe. *Sin título -conejo y vasija de cobre* (1908), óleo sobre tela. En Georgia O'Keeffe on paper (catálogo), 2000.
26. Utagawa Hiroshige. *Jardín de los ciruelos en Kameido* (1857). Xilografía en color. En Britta Benke, Georgia O'Keeffe. Flores en el desierto, 1995.

27. Georgia O'Keeffe. *Special No. 15* (1916). Carbón sobre papel. En Britta Benke, Georgia O'Keeffe. Flores en el desierto, 1995.
28. Georgia O'Keeffe. *Azul II* (1916), acuarela sobre papel. En Georgia O'Keeffe on paper (catálogo), 2000.
29. Auguste Rodin. *Puesta de sol* (1900 - 5). Acuarela y grafito d) sobre papel. En Georgia O'Keeffe on paper (catálogo), 2000.
30. Georgia O'Keeffe. *Desnudo No. 8* (1917). Acuarela. En Britta Benke, Georgia O'Keeffe. Flores en el desierto, 1995.
31. Georgia O'Keeffe. *Lucero vespertino No. VI* (1817). Acuarela. En Britta Benke, Georgia O'Keeffe. Flores en el desierto, 1995.
32. Georgia O'Keeffe. *Sobre el azul* (1918), pastel sobre papel. En Georgia O'Keeffe on paper (catálogo), 2000.
33. Georgia O'Keeffe. *Música - rosa y azul II* (1919). Óleo sobre tela. En Britta Benke, Georgia O'Keeffe. Flores en el desierto, 1995.
34. Georgia O'Keeffe. *Amapolas orientales* (1928). Óleo sobre tela. En Britta Benke, Georgia O'Keeffe. Flores en el desierto, 1995.
35. Paul Strand. *Abstracción, cuencos, Twin Lakes, Connecticut* (1916). Fotografía. En Britta Benke, Georgia O'Keeffe. Flores en el desierto, 1995.
36. Georgia O'Keeffe. *Lavanda, Ghost Ranch, Nuevo México II* (1935). Óleo sobre tela. En Britta Benke, Georgia O'Keeffe. Flores en el desierto, 1995.
37. Georgia O'Keeffe. *Desde la lejanía cercana* (1937). Óleo sobre tela. En Britta Benke, Georgia O'Keeffe. Flores en el desierto, 1995.
38. Georgia O'Keeffe. *Pelvis con Pedernal* (1943). Óleo sobre tela. En Britta Benke, Georgia O'Keeffe. Flores en el desierto, 1995.
- 2. El Libro Alternativo.**
1. *Estela funeraria de Ptahmosis*. Egipto. (1320 - 1290 a.C.) Piedra caliza. En The Metropolitan Museum of Art, Guía, 1983.
2. *Kylix* (vaso para vino). Grecia (siglo VI a.C.) Terracota. En The University of Pennsylvania Museum, (sitio internet), abril de 2002.

3. *Segmento del Kego* – kyo. Japón (año 744), tinta plateada sobre papel índigo. En The Metropolitan Museum of Art, Guía, 1983.
4. *Hoja del Corán*. Egipto (siglo IX). Tinta y colores sobre pergamino. En The Metropolitan Museum of Art, Guía, 1983.
5. Pol, Jean y Herman de Limbourg. *Las bellas horas de Jean, duque de Berry*. (c. 1410) Temple y pan de oro sobre pergamino. En The Metropolitan Museum of Art, Guía, 1983.
6. Johannes Gutenberg. *Página de la biblia*. (c. 1450)
7. Ulises Carrión. *Ilustración*. En El Nuevo arte de hacer libros, 1988
8. Bruno Munari. *Páginas de libro ilegible*. En ¿Cómo nacen los objetos? 1985
9. Ulises Carrión. *Ilustración*. En El Nuevo arte de hacer libros, 1988
10. Filippo Tommaso Marinetti. *Página de Les Mots en Liberté Futuriste* (1919) libro. En Robert Flynn Johnson, Artist Books in the Modern Era, 1870 – 2000, 2002.
11. El Lissitzky. *Cartel de propaganda frente a una fábrica en Vitebsk* (1919). En Werner Schmalenbach, Masterpieces of 20th-Century Art 1990.
12. *Página de La Révolution Surréaliste* (Diciembre 1, 1926) En Uwe M. Schneede, Surrealism, 1973.
13. Octavio Paz. *Marcel Duchamp*. En Graciela Kartofel, Ediciones de y en Artes visuales..., 1992.
14. Yves Klein. *Dimanche*. Periódico de un solo día. (27 de noviembre de 1960). En Hannah Witemeier, Yves Klein. International Klein Blue, 1995.
15. Dieter Rot. *Collected Works, Volume 10, Daily Mirror* (1970), libro. En Joan Lyons, Artists' Books..., 1985.
16. William Blake. *Ilustración al poema "Night Thoughts, VIII", de Edward Young* (1797). Tinta y acuarela. En Joan Lyons, Artists' Books..., 1985.
17. Elena Jordana. *Tres Libros de "El Mendrugo Ediciones"* (1975). En Joan Lyons, Artists' Books..., 1985.
18. Felipe Ehrenberg. *Ilustración del Manual del editor con huaraches*. En Raúl Renán, Los otros libros, 1988.

19. Marcos Kurtycz. *Libro quemado*. Ejemplar único. En Graciela Kartofel, Ediciones de y en Artes visuales, 1992.

20. Manuel Marín. *Proyecto AQUÍ*. Fotografía. En Graciela Kartofel, Ediciones de y en Artes visuales, 1992

21. Peyote y la Compañía. *Multipaquete* (1979). En Artes Visuales, No 23, 1980.

22. No – Grupo. *El juego de Juan Pirulero*. En Artes Visuales, No 23, 1980.

23-26. *Libros Alternativos*. Material del Taller Seminario del Libro Alternativo.

3. Desarrollo de Propuesta.

1-29. *El proceso de desarrollo de propuesta*. (2002) Fotografías de la autora, excepto en Figs. 15, 16 y 17: Georgia O'Keeffe *Días de verano* (1936) óleo sobre tela; *Desde la lejanía cercana* (1937) óleo sobre tela y *Escalera a la luna* (1958) óleo sobre tela, en Britta Benke, Georgia O'Keeffe. Flores en el desierto, 1995.