

40

Universidad Nacional Autónoma de México  
Escuela Nacional de Artes Plásticas

“La mirada voyeurista en el volley ball como vínculo entre testigos,  
simultaneidad y pluralidad en un libro híbrido”

T E S I S

que para obtener el título de:

**Licenciada en Artes Visuales**

P r e s e n t a :

**Beatriz Santoyo Espinosa**

VIII Seminario – taller del Libro Alternativo de la  
Escuela Nacional de Artes Plásticas

Director: Pintor grabador Pedro Ascencio Mateos  
Asesor: Dr. en B.B. A.A. Daniel Manzano Águila

México, D.F. 2002



SEPTO. DE ASESORIA  
PARA LA TITULACION

ESCUELA NACIONAL  
DE ARTES PLASTICA  
XOCHIMILCO D.F.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



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

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

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

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

# PAGINACIÓN DESCONTINUA

## Índice

Introducción.....	1
<b>Capítulo 1</b>	
<b>La mirada</b>	
1. Breve introducción al tema de la mirada	
1.1. Mirar .....	4
1.2. La mirada voyeurista .....	9
1.3. Cuatro tipos de mirada voyeurista	
1.3.1. En "Susana y los viejos" .....	10
1.3.2. En "Venus".....	11
1.3.3. En "El pintor y la modelo".....	11
1.3.4. En los medios y el volley ball.....	13
1.4. La seducción .....	15
Conclusión de capítulo .....	17
<b>Capítulo 2</b>	
<b>El libro</b>	
2.1. Los inicios del libro .....	19
2.2. El libro encaminado al libro alternativo .....	22
2.3. Espacio, tiempo y la secuencia espacio – temporal	
2.3.1. El espacio .....	24
2.3.2. El tiempo .....	24
2.3.3. La secuencia espacio – temporal en el libro alternativo .....	26
2.4. Consideraciones a <u>El nuevo arte de hacer libros</u> de Ulises Carrión .....	27
2.5. El libro alternativo y sus antecedentes	
2.5.1. En Europa y América .....	29
2.5.2. En México .....	31
2.5.3. El libro alternativo .....	32
2.5.4. El libro de artista .....	34

2.5.5. El libro objeto .....	37
2.5.6. El libro ilustrado .....	38
2.5.7. El libro transitable .....	40
2.5.8. El libro híbrido .....	40
2.6. El Seminario-taller del libro alternativo .....	42
Conclusión de capítulo .....	43
<b>Capítulo 3</b>	
<b>La mirada en el volley ball como vínculo entre testigos</b>	
3.1. Marco histórico, breve introducción al tema del volley ball .....	45
3.2. La mirada como vínculo entre testigos, La mirada del espectador y la exposición de las jugadoras .....	46
3.2.1. Relación del espectador con la jugadora .....	48
3.2.2. La relación de la jugadora con el espectador .....	50
3.3. La jugadora como objeto de consumo	
3.3.1. Culto al cuerpo .....	51
3.3.2. El fanatismo .....	52
3.4. El volley ball y los libros .....	54
3.5. El libro cancha .....	55
3.6. El proceso del libro cancha	
3.6.1. El proceso teórico .....	57
3.5.2. El proceso plástico .....	59
Conclusión .....	65

**Bibliografía**

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

NOMBRE: \_\_\_\_\_

FECHA: \_\_\_\_\_

FIRMA: \_\_\_\_\_

## Introducción

Dadas las tendencias actuales, las características que se le han atribuido a los libros alternativos como medio expresivo que plantea una continuidad variable, sus características específicas proponen la posibilidad de retomar los libros de artista como bitácora o diario visual en los que se ha creado una autorepresentación y revalorización del individuo como ente universal.

De esta forma, el objetivo principal es retomar la mirada voyeurista como tema jerárquico, recurriendo a las obras de "Venus", "Susana y los viejos", "El pintor y la modelo", y adaptarla a los momentos significativos que forman parte de una amplia trayectoria como jugadora de volley ball, dándole así una connotación contemporánea y autoreferencial.

Las miradas dentro de un partido de volley ball proponen tantos enfoques como personas que miran el juego, se busca rescatar las composiciones espontáneas que surgen en torno a este deporte, adaptarlas a un espacio alternativo (libro) en el que se concatenen, y resulten coherentes tanto con el tema como con la propuesta gráfica.

Para alcanzar el objetivo propuesto esta investigación se estructura en tres capítulos en los que se desarrollarán los temas de "la mirada", "el libro alternativo", "el volley ball y la mirada", se explicará además cómo fue el proceso plástico del libro alternativo que se eligió.

El capítulo primero se refiere directamente a la mirada. Explica qué es mirar, qué es la mirada voyeurista y se aplica a las alegorías de

"Venus", como arquetipo de mujer hermosa que se contempla o se embellece, escenas íntimas descontextualizadas mostradas al espectador para que se convierta en voyeurista sin que la Venus en cuestión se percate del hecho. En "Susana y los viejos" aparece un tipo de mirada voyeurista intrusiva en la que sí existe una relación directa entre los que observan (los viejos) y la observada, que necesariamente siente una mirada ultrajante. Se explicará además la relación existente entre el tipo de mirada característica de la serie "El pintor y la modelo" que nos llevará al tema de la seducción con el que termina este capítulo.

En el segundo capítulo se investiga acerca del concepto de libro para posteriormente proponer una serie de ensayos acerca de los diversos tipos del libro alternativo, como un marco histórico. Se hablará también acerca del seminario-taller del libro alternativo como una opción de titulación en la Escuela Nacional de Artes Plásticas.

El tercer capítulo propone una síntesis histórica del volley ball y algunos aspectos sociológicos del deporte. Más adelante se tratará específicamente el tema de la mirada en relación con el volley ball, y con la propuesta plástica por medio de tópicos específicos. Además de exponer el desarrollo de producción del libro alternativo que se seleccionó.

Para llevar a cabo esta investigación se consultaron varias fuentes bibliográficas, principalmente en la biblioteca de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, diversas páginas de internet, bibliografía y material proporcionado por los asesores del Seminario – taller del Libro Alternativo.

El objetivo de la investigación plástica surge de la búsqueda de registros fotográficos, porque a menos que seamos espectadores directos del juego, las imágenes que tenemos son producto de la visión de alguien más, así partimos de seleccionar estas imágenes y adaptarlas a una visión que sea más apegada a lo que es un juego de volley ball femenil: la mirada de la jugadora y la mirada del espectador-voyeurista simultáneamente, desarrolladas en un proyecto gráfico. La propuesta es un espacio alternativo en el que se concatenen estas miradas y resulten coherentes con las características propias del volley ball y con las características del espacio plástico.

El proceso plástico de esta investigación parte de una experimentación con espacios compositivos simultáneos en los que interactúan registros de internet, fotografías propias, videos y revistas que se combinan de tal forma que en cada políptico aparecerán al menos seis imágenes procedentes de fotografías distintas con el fin de evidenciar que en un periodo de tiempo corto, que va desde un punto hasta el juego completo, ocurren simultáneamente demasiadas acciones, desde la perspectiva de jugadoras, entrenadores, árbitros, espectadores, reporteros, etc., se busca mostrar cómo son percibidas estas situaciones. Cómo se ve un juego y cómo se vive un juego.

Como proyecto de investigación gráfico se trabajará en torno a la xilografía, siguiendo un desarrollo en cuanto a impresión se refiere y una investigación práctica sobre la composición y el tratamiento espacial de los polípticos.



# Capítulo 1

## La mirada

## Capítulo 1. La mirada

### 1. Breve introducción al tema de la mirada

#### 1.1. Mirar

"Mirar es sujetar el ser en el espacio por una operación voluntaria en la que el rostro y el cuerpo participan (...) Toda persona en el acto de la mirada, se derrama, se eyacula, se lanza fuera de sí" <sup>1</sup>. Mirar es dejar el tiempo estático, suspender cualquier otra actividad que se estuviera haciendo para mirar y abstraerse del resto, dejar que los ojos descubran y permitir que los demás sentidos se agudicen. Mirar y poseer lo que se mira, siempre subjetivamente.

Bien dice Roman Gubern en su Mirada Opulenta (1987), cuando menciona que la mirada humana nunca es objetiva, y siempre lleva algo oculto, porque cada mirada lleva detrás una historia colectiva (al menos del grupo social al que pertenece quien mira), y una historia personal subjetiva que se inviste de las expectativas, deseos, afectos y desafectos que conforman una percepción visual.

Resulta entonces evidente por qué se le han atribuido múltiples significados, y por qué en algunas culturas, la simple mirada con mala intención puede atraer mala suerte a la vida de la persona que es víctima del "mal de ojo". De la misma forma que una curiosa puede quedar ciega durante toda la cuaresma por haber espiado a Santa Genoveva en su calabozo<sup>2</sup>. Los egipcios, concientes de esto, concebían a Ovadza "ojo creador", "ojo divino" como un símbolo sagrado, de carácter solar, fuente de fluido vital, de fecundidad y de conocimiento.

---

<sup>1</sup> Jean. Paris, El espacio y la mirada. 1967. p.58

<sup>2</sup> *Ibid*, p.36

De ahí que los ciegos y bicos tuvieran atribuciones mágicas, pensar que el hecho de no ver o de ver las cosas diferentes al resto de las personas les puede hacer comprender y ver lo que pasa en otros mundos, o que les otorga la capacidad de ver el futuro, porque ven cosas que los demás no pueden, aunque ellos no vean del todo o mejor dicho no vean en absoluto. Resulta entonces difícil pensar que alguien que carece de visión tenga la capacidad de ser vidente.

La mirada se ha considerado como ventana al interior de una persona. "Los ojos son el espejo del alma", no sólo porque resulta casi imposible ocultar sentimientos a través de ellos, sino porque además brillos y miradas pueden variar y tener múltiples significados. "Tal vez sustentamos el presente en la intensidad de la mirada"<sup>3</sup>, de alguna manera mirar intensamente es una forma de tratar de congelar el tiempo y dejarlo estático en el objeto que se está mirando placenteramente, como si de esta forma se pudiera aprehender su esencia.

Mirar es una actividad placentera, a tal grado que algunos personajes se privaron de los ojos para así poder llegar al conocimiento, porque a través de la mirada y los placeres que causa, se interfiere con la capacidad objetiva de razonamiento. Privarse del sentido que causa tentaciones (porque las tentaciones nunca traen nada bueno), privarse del órgano que las provoca para así tener una buena disposición al conocimiento, según los Pitagóricos.

Sin embargo, mirar algo es ya poseerlo, desnudarlo, apropiarse de su esencia sin siquiera tener que tocarlo. "La mirada es, pues, el

---

<sup>3</sup> Bosch, Eulalia, El placer de mirar, el museo del visitante, 1998, p.74

principio de la potencia. Ver es ya conquistar<sup>4</sup>. Mirar también es conocer, recorrer un objeto, parte a parte, a capricho, hasta que se ha comprendido del todo. Cuando se mira un objeto, existe un deseo de posesión intangible que lo individualiza y lo convierte en algo particular, efímeramente poseído. Se trata de poseer lo imposible (o imposible), de crear fantasías que se ven cumplidas momentáneamente, de crear vínculos afectivos con el objeto deseado, que sufre una divergencia, pues en tanto que se expone pierde su cualidad de autonomía "tiene el sentimiento de exponerse, de ser atravesado, clasificado"<sup>5</sup>.

Cabría entonces la posibilidad de que el sentimiento preponderante en todo caso sea el sentimiento de poder, por una parte, del objeto observado porque se sabe objeto de deseo inalcanzable y del que mira porque desde su distancia puede poseer imaginariamente el objeto deseado, manteniendo una cierta ventaja al conservar su individualidad intacta, observar sin ser vulnerable. " 'Los objetos de amor' con los que no se está ligado más que a través de la mirada se someten automáticamente y sin el menor esfuerzo a las exigencias autónomas, yoicas y soberanas"<sup>6</sup> del que mira.

De ahí que se pueda concebir "una conciencia de un ojo plural: la conciencia que sabe que ve pero también, que se sabe vista"<sup>7</sup> Un poco la concepción del espejo que "aparece porque soy vidente-visible, porque hay una reflexibilidad de lo sensible, él la traduce y la redobra. (...) El fantasma del espejo prolonga mi carne hacia afuera y

<sup>4</sup> París, Jean, El espacio y la mirada, 1931, p.37

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 116

<sup>6</sup> Rattner, Josef, Psicología y Psicopatología de la vida cotidiana, 1965, p.111

<sup>7</sup> Lumberras, Ernesto, El ojo del fulgor: la pintura de Arturo Rivera, 2000, p.8

al mismo tiempo todo lo invisible de mi cuerpo puede investir a los otros cuerpos que veo (...) el hombre es espejo para el hombre ".<sup>8</sup>

Quando se mira en un espejo, la mirada propia resulta extraña, un tanto ajena, ante la cual nos identificamos como seres que ven y son visibles, y nos proporciona un auto-reconocimiento en tanto que sin esta percepción no tendríamos frontera, viviríamos pensando que todo nos rodea y no que formamos parte de eso. De esta forma es necesario concebirnos porque nos sabemos concebibles, " El otro con su mirada, será condición no sólo de extrañamiento, de esa puesta en duda de mi yo como objeto externo, sino también de la distancia que se establece por ella, entre lo que ignoraba ser y lo que sé que signífico ahora. Porque impuesta sobre mí esta visión extraña me obliga a definirme en función de ella, sea para corregirla, para rechazarla o para admitirla."<sup>9</sup>

Los espejos se nos presentan a veces como reemplazo de los voyeuristas, en tanto que muestran escenas que son concebidas para la intimidad como escenas públicas, o como amplificadores o distorsionadores del espacio, generalmente muestran una especie de submundo teñido de privacidad ultrajada. Crean además un sentimiento de desdoblamiento, una imagen irreal que nos formamos de lo que se mira, "(...) espejo o pintura, lo que nos embruja es el encanto de esta dimensión menos: lo que crea el espacio de la seducción y se convierte en causa de vértigo. Pues si las cosas tienen por vocación divina encontrar un sentido, una estructura donde fundar su sentido, sin duda también tiene por nostalgia diabólica perderse en las apariencias, en la seducción de su

<sup>8</sup> Morleau - Ponty, Maurice, El ojo y el espíritu, p.26

<sup>9</sup> Paris, Jean, *op.cit.*, p. 114

imagen, es decir, reunir lo que debe estar separado en un solo efecto de muerte y seducción<sup>10</sup>.

Toda visión sobre un espejo es temporal, no tiene como objetivo el reproducir lo que se refleja en su superficie, sino mostrarnos y explicarnos lo que en él aparece como una evidencia, con el fin último de desengañarnos. Se vuelve misterioso, desconocido, nos muestra un mundo paralelo intangible, que propone un ángulo de visión específico, en el que se nos muestran fragmentos de realidad.

Realidad alterada si se considera que cada espejo propone y muestra su propia versión de las cosas, su propia forma espacial. Aún así, con mostrar un poco de fidelidad, en tanto que a proyección se refiere, somos incapaces de percibirnos totalmente, resulta entonces una pregunta al respecto ¿somos incapaces de vernos como nos ve el resto de la gente? La mirada aparentemente objetiva se distorsiona ante la aparición de un elemento de proyección, nunca vamos a poder tener una imagen de nuestra mirada que no esté pervertida por la escenificación y la imagen preconcebida de lo que creemos ser, o mejor dicho, de lo que queremos ver que somos.

No hay, por tanto, una imagen objetiva a través de un espejo, se trata de imágenes alteradas por la propia construcción del espejo y por la propia percepción del que se observa, de esta forma no encontramos pronta respuesta a una aproximación real de la imagen que se espera, cómo es posible entonces que la única opción de mirada objetiva del propio ser se vea interrumpida ante la constante preocupación de qué es lo que se proyecta al exterior, qué imagen presentar ante la capacidad de seducción o ante la oportunidad de presentarse como ente seductor.

---

<sup>10</sup> Baudrillard, Jean. De la seducción, 1993, p.67

imagen, es decir, reunir lo que debe estar separado en un solo efecto de muerte y seducción"<sup>10</sup>.

Toda visión sobre un espejo es temporal, no tiene como objetivo el reproducir lo que se refleja en su superficie, sino mostrarnos y explicarnos lo que en él aparece como una evidencia, con el fin último de desengañarnos. Se vuelve misterioso, desconocido, nos muestra un mundo paralelo intangible, que propone un ángulo de visión específico, en el que se nos muestran fragmentos de realidad.

Realidad alterada si se considera que cada espejo propone y muestra su propia versión de las cosas, su propia forma espacial. Aún así, con mostrar un poco de fidelidad, en tanto que a proyección se refiere, somos incapaces de percibirnos totalmente, resulta entonces una pregunta al respecto ¿somos incapaces de vernos como nos ve el resto de la gente? La mirada aparentemente objetiva se distorsiona ante la aparición de un elemento de proyección, nunca vamos a poder tener una imagen de nuestra mirada que no esté pervertida por la escenificación y la imagen preconcebida de lo que creemos ser, o mejor dicho, de lo que queremos ver que somos.

No hay, por tanto, una imagen objetiva a través de un espejo, se trata de imágenes alteradas por la propia construcción del espejo y por la propia percepción del que se observa, de esta forma no encontramos pronta respuesta a una aproximación real de la imagen que se espera, cómo es posible entonces que la única opción de mirada objetiva del propio ser se vea interrumpida ante la constante preocupación de qué es lo que se proyecta al exterior, qué imagen presentar ante la capacidad de seducción o ante la oportunidad de presentarse como ente seductor.

<sup>10</sup> Baudrillard, Jean. De la seducción.. 1993, p.67

## 1.2. La mirada voyeurista

J. Rattner describe al voyeurismo como la "pulsión escopofílica" (instinto de ver) patógena que pertenece a una personalidad que se sirve de ella para conseguir determinados fines y objetivos. El sentido del mirar libidinoso reside en el carácter del mirón y en su actitud frente al problema de la vida al que quiere eludir situándose como un "observador distante".<sup>11</sup>

Por otra parte, Henri Ey define al voyeurismo como una perversión que consiste en una particular erotización de la vista, que realiza una anacrónica valoración de la pulsión parcial ligada a los juegos visuales. El mirar ocultándose y penetrar en el espacio cerrado de las relaciones privadas, hasta partir en ellas clandestina y vergonzosamente.<sup>12</sup>

Así, el voyeurismo, como transgresión está asociado al tabú social y cultural contra la exhibición, que es la manifestación sexual, clasificada como perversión, en la que la gratificación se obtiene con la exposición de partes del cuerpo investidas con significado sexual. Es más frecuente en hombres de edad avanzada para compensar la impotencia sexual.

Aunque también se da fácilmente en mujeres, en estos casos, el componente narcisista desempeña un papel importante.<sup>13</sup>

El narcisismo se define como una conducta desviante en la que el libido del niño se dirige hacia su propio cuerpo (narcisismo primario).

<sup>11</sup> Rattner, Josef, *op.cit.*, 1965, p.111

<sup>12</sup> Ey, Henri; Bernard. P. Brisset. Ch; Tratado de psiquiatría. 1969. p.374.

<sup>13</sup> Gubern. Román. La mirada opulenta. Exploración de la iconósfera contemporánea 1992, p.40.



Se caracteriza por egocentrismo y megalomanía (delirio de grandeza).

### 1.3. Cuatro tipos de mirada voyeurista

#### 1.3.1. En "Susana y los viejos"

Resultan interesantes varias alegorías en el tema del voyerismo como posesión intrusiva en la que el observado necesariamente se siente ultrajado. "Susana y los viejos" es el ejemplo más típico. En esta historia, Susana estaba casada con Ezequiel, un hombre rico e importante de la ciudad, que tuvo que salir de esta porque debía luchar en una guerra. Su esposa se quedó acompañada por los criados, y *en haciendo mucho calor* decidió bañarse en el jardín, pero las criadas no tuvieron la prudencia de cerrar los accesos y entraron dos viejos (jueces de la ciudad), que quedaron cautivados por la belleza de Susana, decidieron dar fin a sus deseos *non sanctos* a cambio de no difamar el honor de esta, mas no cediendo a sus peticiones fue acusada injustamente de adulterio, así que como jueces la consignaron al pueblo, que debía apedrearla hasta que muriera. Sin embargo, Daniel, el profeta, llegó a tiempo para salvarla y en tanto que Susana siempre había sido honorable, pidió que se les hiciera juicio por separado a los tres. Los viejos difirieron en sus declaraciones y fueron castigados de la misma forma que querían castigar a Susana<sup>14</sup>.

Lo importante de esto es que permite un juego entre la mirada lasciva de los viejos y la del espectador de la obra que crea una disyuntiva entre disfrutar de la exposición de Susana y convertirse

<sup>14</sup> La Biblia de Jerusalem, libros proféticos, Libro de Daniel: Susana y el juicio de Daniel, 1984, p. 1359, apartado 13:5

en un tercer viejo, o de ser cómplice de ella y sentir pena por lo que ocurrirá después.

### 1.3.2. En "Venus"

El tema de "Venus" data de la mitología greco-romana, es la diosa del Amor, la más bella que nace, según una versión de Zeus y Diones, aunque la versión más popular dice que cuando Cronos, después de mutilar a su padre con una guadaña, lanzó sus despojos al mar, la virilidad de Uranos y las olas amontonaron una gran cantidad de espuma blanca de la cual nació Afrodita (Venus).<sup>15</sup>

En la época moderna, sin embargo, se retoma el símbolo de Venus como ícono de belleza, de esta forma, encontramos estatuillas Mayas a las que se les designó como Venus. Así, cada cultura ha encontrado sus símbolos de belleza y los ha caracterizado como Venus para definirlos y autonombrarlos.

Esta temática es distinta en tanto que Venus nunca se percata de ser vista, en este caso se nos presenta una escena íntima descontextualizada, muestra una hermosa mujer que se mira en un espejo y a la que ocasionalmente asisten mientras se embellece, otras veces simplemente se encuentra recostada. Esta mirada nos convierte en voyeuristas o en una especie de testigos que presencian, y en cierta forma, poseen lo prohibido.

### 1.3.3. En "El pintor y la modelo"

En el caso de "el pintor y la modelo" lo que se presencia es una relación entre la exposición de la mujer complaciendo la mirada del

<sup>15</sup> Repollés, José, (recopilador), Las mejores leyendas mitológicas, 1977, p.109-116

otro, pues siendo modelo, debe adecuarse a las necesidades del que la solicita. En este caso, se pone en igualdad de circunstancias a los personajes, si bien es cierto que la modelo se exhibe exprofesamente, también lo es el hecho de que el pintor, mientras trabaja, se expone a la mirada intrusiva de la modelo.

En esta situación es más evidente el sentimiento de poder sobre el que observa, pues la modelo se sabe objeto intangible, al menos físicamente, aunque el pintor la posea con la mirada y su obra.

Nos propone un vínculo entre el que se expone y el que mira, mostrándonos una tensión erótica sumamente interesante: "La seducción de los ojos. La más inmediata, la más pura. La que prescinde de las palabras, sólo las miradas se enredan en una especie de duelo, de enlazamiento inmediato, a espaldas de los demás y de su discurso: encanto discreto de un orgasmo inmóvil y silencioso. (...) Tactilidad de las miradas en la que se resume toda la sustancia virtual de los cuerpos (¿de su deseo?) en un instante sutil, como en una ocurrencia —duelo voluptuoso y sensual y desencarnado al mismo tiempo- diseño perfecto del vértigo de la seducción y que ninguna voluptuosidad más carnal igualará en lo sucesivo."<sup>16</sup>

La visión que tiene el pintor de la modelo concreta que está pintando es tan intensa que no hace concesión alguna al espectador. Su visión vincula a la modelo con el pintor de tal forma que se hacen inseparables: "El espectador presencia su relación... pero nada más: se ve obligado a reconocerse como el extraño que es."<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Baudrillard, Jean, *De la Seducción*, 1993, p.75

<sup>17</sup> Berger, John, *Modos de ver*, 2000, p.67

La pintura ha aprovechado ampliamente esta situación, sobre todo en los temas anteriormente mencionados, que representan tres tipos de miradas voyeuristas, que exaltan la mirada como vínculo expositor entre el que observa y la observada, cuyo fin último es exclusivamente placentero, disfrazado por las alegorías en tanto que apego a la temática y a la mimesis, fingiendo culto al cuerpo o a la belleza femenina cuando sólo busca una mirada autocomplaciente, que funge perfectamente con su función de crear vínculos entre el espectador y la obra.

#### 1.3.4. En los medios y el volley ball

Es evidente que la mirada en el volley ball no funciona únicamente como intermediario entre lo que pasa en el juego y el espectador, en realidad forma nexos más importantes entre espectador-jugadora, entrenador-jugadora, jugadora-jugadora, jugadora-espectador, árbitros-jugadoras, medios-jugadoras, etc. y no sólo las personas son importantes como facilitadores de formas de mirar, la cámara de video o de televisión puede ocasionalmente representar el papel de testigo, o espejo, mostrándonos una realidad en extremo subjetiva. Además, su utilidad ha sido desde siempre ser testigo de una parcialidad impersonal, pervertidora de eventos personales que se obligan a los que miran las fotografías o los videos.

Las imágenes así obtenidas se conciben como eventos magnánimos, supremos, dignos de conservarse y que eventualmente serán históricos; y aunque pertenecen a un contexto, vistas de forma masiva nos llegan ajenas a una realidad propia, inasequibles emocionalmente pero que aceptamos porque se presentan como testimonio de un evento en el que necesariamente no podemos estar.

Esto "convierte todas las cosas en un espectáculo: la naturaleza, la historia, el sufrimiento, el resto de las personas, las catástrofes, el deporte, el sexo, la política"<sup>18</sup>, de esta forma, nos presentan todos los sitios en los que no podemos estar seleccionados arbitrariamente por el que utiliza el artefacto en pro de una objetividad inexistente. Los eventos se corrompen transmiten igual una guerra que un partido, y éstos eventos aunque sean "en vivo" se muestran fríos, con flash backs, repeticiones, encuadres y acercamientos subjetivos.

De este modo la privacidad se ve irrumpida por un artefacto capaz de guardar y proporcionar recuerdos a los que de otra forma no podríamos poseer, la infancia, lugares en los que no estuvimos, pero que se nos presentan como verdaderos porque alguien más los vio.

Las cámaras fotográficas nos presentan al movimiento como algo irreal, algo que definitivamente no corresponde a la lógica de la secuencia de un objeto en un trayecto de movimiento. La figura se presenta como petrificada, en un instante de tiempo, que resulta irreal puesto que el tiempo no puede detenerse.

La cámara, en cualquiera de sus presentaciones (fotográfica, video, televisión, etc.) " ha sido empleada como un instrumento que contribuye a la memoria viva. Es así un recuerdo de una vida que está siendo vivida"<sup>19</sup>.

Representan voyeuristas resguardados.

---

<sup>18</sup> Berger, John, Mirar, 1987, p.56

<sup>19</sup> *Ibid*, p.54

#### 1.4. La seducción

Baudrillard dice que la seducción representa el dominio del universo simbólico, mientras que el poder representa el dominio de lo real. Nos propone a las mujeres como capaces de poseer el mundo de lo irreal, la posibilidad de gobernar al otro desde su vulnerabilidad, esto no quiere decir que se gobierne el mundo de lo real. Lo cual significa que la seducción se emplea como arma en la que lo que se está buscando depende únicamente de aspectos ideales, es decir que funciona en tanto que no llegue a lo concreto.

Si se utiliza para obtener beneficios sobre el seducido, de vez en cuando, el seductor funge el papel de persona seducida para que el que está siendo seducido piense que él es el seductor, aunque siempre queda la opción de que ser seducido sea la mejor forma de seducir. La aseveración suena confusa y truculenta, pero no está alejada de la realidad: La seducción siempre ha jugado un papel de desdoblamiento, de supuestos e interpretaciones simbólicas, es una estrategia en la cual no se gana nunca: cuando se obtiene lo que se desea del seducido, la seducción ya no existe. Es decir que cuando se establece una relación física que se derivó de la seducción ésta desaparece, su poder radica en la incertidumbre del seducido. Una vez que ha vencido, deja de ser seducción y los juegos de desciframiento de miradas y sus vínculos se corrompen y se extinguen.

Seducir es dejar un poco de lado la realidad, y transformarse en una ilusión, dejarse envolver por ella, vivir en ella hasta que los demás entren en ella también. La seducción utiliza signos "que ya son semejanzas, para hacerles perder su sentido: engaña los signos y los hombres. Quien no ha perdido jamás el sentido de una palabra o

de una mirada no sabe lo que ocurre con esta perdición, la de abandonarse a la ilusión total de los signos, al dominio inmediato de las apariencias, es decir, ir más allá de lo falso, en el abismo absoluto del artificio"<sup>20</sup>

La seducción es una especie de duelo, a través de distintas solicitudes tácitas no verbalizadas, que devienen en atracción, plantea una distancia y reglas secretas. Es una forma dual, que no tiene como fin un afecto, propone un pacto, una alianza. No se puede seducir ni ser seducido sin el otro. Sartre dice al respecto: "en la seducción, yo no intento en absoluto descubrir al otro mi subjetividad... Seducir es asumir enteramente, y como un riesgo a correr, mi objetividad para otro, es ponerme bajo su mirada y hacerme mirar por él, es correr el peligro de ser visto para apropiarme al otro en y por mi objetividad: sobre este terreno quiero emprender la lucha convirtiéndome en objeto fascinante..."<sup>21</sup>

La mayoría de las veces es un recurso utilizado por mujeres, es la única vía válida para un ser que está dotado de la capacidad de introyectarse y verse a través de los ojos de los otros, de verse además bajo sus propios ojos. "Existe, en otras palabras, un ser que "es" fuera de sí, estático (...) la mujer, pues se constituye en esa incompreensión, hace de esa exlcusión su territorio".<sup>22</sup> La seducción oscila siempre entre dos polos, el de la estrategia y el de la animalidad. Involucra los cálculos más precisos con los instintos.

Es por eso que José Luis Brea dice que en la seducción es el único momento en el que la mujer se concibe "como participante en pie de igualdad, cargada de entidad propia", nada más falso si

<sup>20</sup> Baudrillard, Jean. *Las estrategias fatales*. 1984. p.54

<sup>21</sup> Citado por Baudrillard, Jean. *De la seducción*. 1993. p.130-131

<sup>22</sup> Brea, José Luis, *Las nuevas estrategias alegóricas*. p.110

consideramos que la seducción es en gran parte presentarle al otro un objeto deseable, y la forma más eficiente de conseguirlo, en todo caso, sería introyectarse a través de los ojos del otro, presentándole lo que quiere ver. La única opción viable al respecto es que la mujer se hubiera autoconcebido como ente seductor y encontrara la satisfacción únicamente al representar papeles para el otro, cosa culturalmente aceptable. Sí, es cierto que la situación la mayoría de las veces es controlada por la mujer, pero no por esto se concibe como la única situación de capacidad de tener entidad propia.

A esto hay que agregar que la mujer domina y dispone libremente del terreno. El hombre se expone al rechazo. La mujer no necesita seducir, ya es *per sé* un objeto de deseo, lo cual la pone en una posición superior y deja al hombre en la situación de siempre querer seducirle. La mujer puede siempre jugar dos papeles en la seducción, o "se abandona como objeto sexual y se entrega sin escrúpulos (cosa que siempre sorprende al hombre), o a jugar a hacerse reconocer como sujeto, dejarse seducir y negarse indefinidamente, etc. Siempre puede cambiar un papel por otro, sin por ello ser histérica o caprichosa, o yo qué sé: *no tiene nada que ver con la Psicología*, sino con la estrategia, cosa que también le confiere una superioridad absoluta sobre el hombre"<sup>23</sup>

### Conclusión de capítulo

La mirada ha sido investida de múltiples significados a través del tiempo, se le han atribuido poderes mágicos, se le conoce como ventana de los sentimientos humanos. Mirar, es una forma de conocimiento, es detener la vista largamente y a capricho sobre un

<sup>23</sup> Baudrillard, Jean, Las estrategias fatales, 1984, p. 136



objeto de interés. Desnudarlos, apropiarse de su esencia sin tener que tocarlo.

Es por eso que la mirada voyeurista es el tema de esta investigación, porque además de ser una mirada intrusiva, es una mirada que acecha: mirar sin ser percibido, sin mostrarse vulnerable.

La mirada en la seducción forma parte de un vínculo dual, en el que se le atribuyen y se dan por entendido múltiples significados. Presentar un objeto deseable a la mirada del otro es gran parte del ritual de la seducción.

Así pues, la mirada se presenta como vínculo entre el que observa y aprehende la esencia de lo que observa, y necesariamente del objeto observado con el voyeurista. Específicamente entre las jugadoras de volley ball y los voyeuristas que asisten a los encuentros deportivos con el único fin de observar Venus contemporáneas, mientras representan el papel de viejos obeservando a las nuevas Susanas.

## Capítulo 2

### El libro

## Capítulo 2 El libro

### 2.1. Los inicios del libro

Para hablar del libro es necesario primero hacer una breve semblanza de sus orígenes conceptuales, es necesario hablar de la escritura, como invento ante la necesidad de comunicar y hacer trascender el pensamiento de una forma más duradera que la simple transmisión oral. De esta forma, la escritura surge en varias partes y de muchas formas: "el arte, o por lo menos la habilidad gráfica que hace las veces de arte, constituye el origen de todos los sistemas por los cuales se representa visualmente lo que puede expresarse por medio de la palabra."<sup>24</sup>

La pictografía (de la raíz latina "pintar" y de la griega "escribir, trazar") se encuentra como el origen de toda escritura en cada una de las civilizaciones antiguas. Así, los documentos escritos más antiguos que se han encontrado datan del año 4,000 antes de Cristo, por lo que la escritura surge aproximadamente hace seis mil años.

De los inicios de los signos-palabras, y desde el punto de vista del trazado, y siempre que se trate de dibujos realistas, se puede hablar de jeroglíficos (*hieros*, sagrado y *grafein*, esculpir), nombre que dieron los griegos al hablar de los caracteres de la antigua escritura egipcia.<sup>25</sup>

De las columnas grabadas y de los dibujos realizados en monumentos, hasta los comienzos de la escritura alfabética que surge a comienzos de la era cristiana, se constituyó una escritura

<sup>24</sup> Escolar, recopilador. De la escritura al libro, artículo de Cohen, Marcel, El arte de la escritura, 1976, p. 15

<sup>25</sup> *Ibidem*,

fonográfica.

Un poco más tarde, se inventó el papel en China, como cien años antes de nuestra era, aunque se difundió por todo el mundo en la edad media. De esto surgen varias dudas acerca de si el origen del papel en occidente fue antes o después que los chinos, pero como dice Tsuen-Honin Tsein, se deben, en parte, al hecho de que la palabra "papel" procede de "papiro", en parte al desconocimiento de las características del papel chino. El papiro, que se utilizó antes que el papel en la historia, estaba hecho con tiras laminadas de caña de papiro y el papel es una superficie fabricada a base de fibras. "El papel tiene su origen en la costumbre de escribir sobre tejidos y en el ulterior perfeccionamiento que lo convirtió en sucedáneo económico de aquel antiguo procedimiento."<sup>26</sup>

Desde la invención del papel, los chinos se preocuparon por hacer más baratos y manejables los libros, antes de la invención de la imprenta utilizaron sellos para imprimir en arcilla y posteriormente en papel. Todo esto fue la preparación para que surgieran los tipos de madera.

Así que los chinos fueron también los que emplearon por vez primera la técnica de impresión con caracteres de madera en el siglo VII ú VIII y los tipos móviles unos 400 años antes que Gutemberg.

El libro, entonces, nace de "la unión indisociable del arte y de la técnica. Siempre ha sido, y es todavía hoy, obra conjunta del artista y del tipógrafo, su carácter es a la vez gráfico y poligráfico. Así, desde sus comienzos el libro aparece como una síntesis"<sup>27</sup>

<sup>26</sup> Escolar, *op. cit.*, 1976, artículo de Tsuen-Honin Tsein, p.50

<sup>27</sup> *Ibid*, artículo de Sidorov, Alexei, A. p.83

"Todas las artes narrativas, ya se trate de columnas triunfales, de vidrieras de colores, mosaicos o la escultura en los tímpanos de templos y catedrales, constituían tempranos ejemplos de "libros", destinados a ser leídos por las masas analfabetas, para una edificación o perfeccionamiento moral, espiritual e intelectual".<sup>28</sup> De ahí que el libro en sus inicios sea muy similar al libro alternativo. El Corán, por ejemplo, fue escrito en omóplatos de carnero, los hindúes escribían sobre hojas de palmera; otros sobre arcilla. Los egipcios tenían libros – cintas, los romanos de cera. Los chinos escribían sobre fibras de bambú<sup>29</sup> hasta que inventaron el papel.

En México, los aztecas hacían libros con papel amate o piel de venado y formaban tiras largas de 20 a 25 cms. por 100 ó 125 de largo. Aunque se haya encontrado uno de 100 metros de largo. Las tiras se doblaban y formaban pliegues que fungían como hojas y se leía primero un lado y luego el otro.<sup>30</sup> Estos códices eran realizados por Tlacuilos, que eran personas que se elegían desde la infancia para su preparación, en esta selección (muy diferentemente de las otras clases y jerarquías) no importaba sexo ni clase social.

De estos ancestros del libro, quizás el que resulte más interesante es el Palimpsesto, que es un libro de atribuciones mágicas, un códice en el que su primera escritura fue borrada para escribir otra. La acción del tiempo o del aire hacía resurgir la primera escritura, de forma tal que el lector tenía un doble texto que ofrecía poder seguir una lectura enmarañada.

<sup>28</sup> Libros de Artistas, Goldstein, Howard, Algunas reflexiones sobre libros de artistas, 1982, p.32

<sup>29</sup> Renán, Raúl, Los otros libros, distintas opciones en el trabajo editorial, 1988, p. 17

<sup>30</sup> *Ibid.*, p.19

"En el principio, los libros eran cual armas mágicas, objetos rituales de arcilla, papiro o pergamino, que vinculaban al hombre a lo sobrenatural."<sup>31</sup>

Hasta la invención de la imprenta y de los tipos móviles, las ediciones se realizaban a mano. Cada libro era copiado por escribanos y los contenidos eran celosamente cuidados por los propietarios, generalmente se quedaban en monasterios y en manos de personas privilegiadas que tenían acceso a la lectura. Las correcciones generalmente, si se descubrían, eran efectuadas también a mano y desde esos tiempos los libros que estaban casi libres de errores eran los más cotizados.

La invención de la imprenta hacía posible que se realizaran tirajes mayores, y que los costos de producción bajaran, aumentara la efectividad y los errores fueran más fácilmente corregidos. También existía la posibilidad de ilustrarlos con xilografías pequeñas; y a partir del siglo XV, los primeros libros impresos en Europa fueron "la síntesis de los manuscritos y de los nuevos elementos de carácter tipográfico. El libro conservaba las tradiciones del pasado, pero al mismo tiempo, no podía dejar de ser constantemente nuevo."<sup>32</sup>

## 2.2. El libro encaminado al Libro Alternativo

Los libros están concebidos como formas autónomas que guardan en su interior un orden predeterminado que representa una secuencia. Cada hoja nos presenta una serie de ritmos, espacios llenos y vacíos de letras. Letras que forman palabras y ritmos de palabras que forman oraciones y a su vez párrafos. Siguiendo un

<sup>31</sup> Frenrick, Daniel, *El libro como arte*, ensayo de l catálogo de exposición, Frenrick Gallery, Washington, D.C., USA., 1977.

<sup>32</sup> Escolar, *op.cit.*, Artículo de Sidorov, Alexei A. p.83

orden preciso de ritmos que proponen una secuencia temporal.

Una frase sigue a la otra, el tiempo que se emplea en leer una frase se vuelve secuencial y la lectura resulta rítmica. En los libros los momentos se suceden unos a otros, el lenguaje juega su papel de comunicador, pero también es una serie de ritmos que transcurren en un espacio y un tiempo definidos y propios.

"Hacer un libro es actualizar su ideal secuencia espacio temporal por medio de la creación de una secuencia paralela de signos lingüísticos o no."<sup>33</sup>

Ulises Carrión dice que "El libro es objeto de la realidad exterior, sujeto a condiciones objetivas de percepción, existencia, intercambio, consumo, utilización, etc."<sup>34</sup>

Por el contrario, pienso que un libro está sujeto a percepciones absolutamente subjetivas, y esto responde a que los libros, aunque sean iguales, son percibidos de forma diferente por cada individuo. Incluso el mismo libro puede ser percibido de formas diferentes por una misma persona, en relación al momento en que lo lea.

Podríamos suponer que cada libro posee dos secuencias espacio temporales, la propia, es decir la su naturaleza de libro y la del lector.

---

<sup>33</sup> Carrión. Ulises. El nuevo arte de hacer libros.

<sup>34</sup> *Ibid*

## 2.3 Espacio, tiempo y la secuencia espacio temporal

### 2.3.1. El espacio

Si partimos de la idea Kantiana del espacio como intuición que nos lleva a un espacio infinito seccionado, y estas secciones sólo pueden ser pensadas en función de un espacio global que "es esencialmente uno; lo múltiple en él y, por tanto también el concepto universal de espacios en general, se origina sólo en limitaciones"<sup>35</sup>

Entonces, las múltiples representaciones acerca del espacio resultan en una serie de limitaciones esencialmente paradójicas, pues son resultado de intuiciones a priori, y necesariamente corresponden a percepciones subjetivas de lo externo. Creando así lugar para diferentes espacios perceptuales: táctil, visual, auditivo, y en general construir una idea subjetiva del espacio.

Si planteamos la idea del espacio como contenedor de fragmentos espaciales, será evidente que los objetos ocupan una mínima parte del espacio general, al cual denominamos Espacio, por la comodidad conceptual que representa aunque sepamos que el lugar que ocupan los cuerpos sea una limitación ( o delimitación) espacial.

### 2.3.2. El tiempo

El tiempo se concibe como una sucesión de instantes que se representan como una línea que va al infinito y que se percibe como una secuencia de eventos pasados que continuamente se incrementa y que no terminan. "El pasado como tal no es nunca

---

<sup>35</sup> Kant, Emmanuel, Critica de la razón pura, 1991, p 43.



accesible a la mente. Los preceptos y los sentimientos, no sólo de ayer sino de hace un segundo, han desaparecido. Sobreviven solamente en la medida en que han dejado un resto, un rastro en la memoria" <sup>36</sup>

El tiempo se entiende como ilimitado, que va y es de una sola dimensión, homogéneo y que fluye del mismo modo siempre. Una estructura abstracta que sólo puede ser explicada y asimilada por otra abstracción que son los números.

Así, el tiempo se mide de forma igual, transcurre siempre de la misma manera, y los momentos en que se divide (pasado, presente, futuro) son sólo una secuencia que transita y que se confunde de forma casi imperceptible. El mismo acto de estar escribiendo es un continuo presente-pasado que sólo se diferencia del futuro en un instante. Futuro inmediato que se transforma rápidamente en presente y que con la misma velocidad se transforma en pasado.

Finalmente, el tiempo sirve como medida para determinar cuándo ocurrieron ciertos acontecimientos, que se seccionan de la línea infinita que lo representa como generalidad. Aristóteles dice que "El tiempo es un "fue" que ya no es. Es un "ahora", que no es; el "ahora" no se puede detener, pues si tal ocurriera, no sería tiempo" <sup>37</sup> Las nociones de tiempo son posibles únicamente como partes que corresponden a un todo y que se suceden unas a otras.

<sup>36</sup> Arnheim, Rudolf, Ane y percepción visual. Psicología del ojo creador, 1999, p 376.

<sup>37</sup> Ferrater Mora, J, Diccionario de Filosofía, 1994, p 3497.

### 2.3.3. La secuencia espacio-temporal en el libro alternativo

El problema del espacio se relaciona directamente con cuestiones referentes a la materia y el tiempo. Todos los sucesos ocurren en un espacio y tiempo definidos.

Si concebimos al libro como un ente espacial, como una totalidad espacial, podremos notar que los componentes de este libro, que fungen como hojas y que pueden ser del material y formato que el artista escoja, se nos presentan como espacios fragmentados de libro que son susceptibles a la intervención plástica.

De esta forma, una página sucederá a la otra, planteando un problema de secuencia lógica que se traduce en una secuenciación temporal. Es decir que el espectador interactúa con el libro de forma secuencial e invade su espacio particular. Empleando para su manipulación una serie de ritmos subjetivos que dejan entre ver una lectura rítmica diferente para cada lector y para cada libro.

Al menos en su planeación, el libro alternativo por sí mismo presenta una secuencia lógica de lectura, una serie de páginas que proponen la interacción del espectador directamente con el contenido, una intrusión espacial necesaria para que el cometido del libro se cumpla. La secuencia de lectura es propuesta por el lector y el tiempo que dedica a una página específica o a un libro es variable y termina cuando ha aprehendido el contenido y su propuesta.

De esta forma, podemos decir que los libros corresponden a un espacio y tiempos definidos que se duplican: el espacio y tiempo del

libro por sí mismo, es decir, el del libro *per sé*, y el espacio y el tiempo en el que el lector convive con él.

#### 2.4. Consideraciones a El nuevo arte de hacer libros de Ulises Carrión.

Si bien es cierto que los libros "convencionales" responden a ciertas características específicas, debido en gran parte a la comercialización y al hecho de que se realizan tirajes para que lleguen a la mayor cantidad de gente posible, también es cierto que el libro no es el encierro de un texto y que una novela o la poesía se han visto un tanto esclavizadas por el simple hecho de encontrarse en un formato que corresponde a varios materiales bibliográficos. Se menciona además, que la poesía se ha visto mermada en su función esencial porque se le encierre en un libro, si recordamos Altazor, Vicente Huidobro (1997), nos muestra que es una cosa falsa: en este libro interactúan la poesía "convencional" con la poesía "nueva", sobre todo en la última parte en la que la escritura corresponde al contenido.

Otro ejemplo puede ser Ravuela, en este libro Cortázar (1984) nos propone un tipo de historia en la que el espectador puede leer en el orden que quiera, aunque el autor propone una secuencia de páginas, también deja la opción de que hay todas las opciones que el lector descubra o quiera inventar, y no creo por lo demás que los literatos se quejen diciendo que sus textos se encuentran encadenados o inutilizados cuando los editan para una colección.

Revalorizar el sentido individual de los libros, su carácter autónomo, es referirse a la historia de los libros en general, recordemos que los libros eran copiados a mano, si se empleó la imprenta fue para dar

un mayor tiraje a cada título, llevarlos a su función original: transportar al lector a una circunstancia particular, subjetiva y significativa.

Si bien es cierto que cada hoja luce semejante a la anterior, de ninguna manera puede ser idéntica, el arte nuevo entonces, tiene exactamente la misma función que el arte viejo: cada página tiene su propia razón de ser, cada una tiene un papel crucial en el libro. Hay que especificar en ese caso, y decir entonces, que todos los caracteres lucen iguales, que la tipografía empleada es convencional y es casi idéntica a las que utilizan los demás libros, que los formatos se adaptaron para que fueran fácilmente transportables, y que el arte nuevo de hacer libros responde a un carácter en el que la variedad de tipografía, materiales empleados para impresión, son de otro tipo, que su función a lo mejor no es ser más transportable, sino que tenga imágenes más grandes para evidenciar alguna situación.

Si el arte nuevo desatiende las intenciones y la utilidad resulta una contradicción, si bien se investiga así mismo, en busca de formas, y secuencias espacio-temporales, y el propósito es decir más con menos, tenemos entonces que decir y destacar que cada elemento representa un símbolo, que cada material habla por sí mismo, que cada elemento se basa en sí mismo para contar una historia o para decir lo que el autor necesita decir, no es necesario un convencionalismo para lograrlo, y el empleo de los materiales y los conceptos es tan libre como el autor quiere que sean, con esto quiero llegar a que las intenciones sí son importantes.

No todo resulta igualmente arbitrario, menciona que un libro es una secuencia de espacios y que cada espacio se percibe en un

momento diferente, haciendo referencia al hecho de que cada fenómeno vital ocurre en un tiempo y en un momento específico.

Se plantea al lenguaje como un enigma, o una dificultad, pero el lenguaje es lo que se tiene para comunicar situaciones, ya sea un lenguaje gráfico, o un lenguaje iconográfico, lenguaje literario, o cualquiera de sus tipos, sin lenguaje no hay comunicación, y qué sentido tiene entonces hacer un libro si no va a comunicar nada. Más adelante Carrión se contradice cuando menciona que la dicha de poder decir algo con todo, con cualquier cosa, con casi nada, con nada. No se puede comunicar nada si no hay un lenguaje previo.

Es interesante el planteamiento de que cada libro requiere una lectura diferente. Que el ritmo cambia, se apresura, se precipita. También lo es el hecho de que cada libro sea leído hasta que el lector lo haya comprendido, incluso sin llegar a terminarlo.

Sólo me queda agregar al manifiesto del nuevo arte de hacer libros que como intento de incorporar un "arte nuevo" es válido, me parece que hay que resaltar el hecho de que de proponer una experimentación en torno a los libros, una forma de hacerlos más personales, en fin que se motive la creatividad y los diferentes lenguajes, una interacción entre el lector y el libro.

## 2.5. El libro alternativo y sus antecedentes

### 2.5.1. En Europa y América

Situamos la aparición del libro alternativo en los años sesentas como respuesta a una situación crítica social y políticamente. En 1961 el artista alemán Dieter Rot comienza con una apropiación de

imágenes ya existentes: viñetas, libros para iluminar y recortes de periódicos. Retoma materiales sin relevancia específica, que sin embargo firma y numera.

Poco después, Edward Ruscha (artista norteamericano) publica una secuencia de fotografías de veintiséis gasolineras (Twenty-Six Gasoline Stations), que consiste en fotos blanco y negro de edición ilimitada y que ya no está firmada.

Aunque se desarrollaron por caminos distintos, el primero hace alusión al neodadaísmo, mientras que el segundo es más bien conceptual, y fue hasta una década después que el crítico Germano Celant empezara a darle el lugar correspondiente y comenzara a hablar en una exposición de libros de artistas.<sup>38</sup>

Los libros de artista de esta época responden a la creciente necesidad de comunicar masivamente. A la cuestión de lo múltiple, que en el caso del grabado se traduce en piezas únicas que varían en los procesos de impresión. Como el fin era llegar a la mayor cantidad de gente posible el auge de los libros de artista se debe en gran parte a los avances en las técnicas de impresión: las fotocopiadoras y los mimeógrafos. Estos libros se imprimían, en muchas ocasiones, sobre materiales de bajo costo para garantizar su masificación.

Otra vertiente de libros de artista en las décadas de los sesentas y los setentas responde más bien a una concepción minimalista. Exalta la noción del objeto artístico como objeto único. Piezas únicas

---

<sup>38</sup> s..p.i. material fotocopiado del Seminario taller del libro alternativo

trabajadas con materiales de alta calidad, lo que hace que el costo se eleve y sea asequible sólo a un sector muy selecto de la población.

### 2.5.2. En México

El libro alternativo en México tiene su auge entre 1976 y 1983, gracias a la experimentación de editores en libros, revistas, periódicos, panfletos, volantes y ediciones de autor.

La primera editorial alternativa que apareció fue la "Máquina Eléctrica" que crearon un grupo de escritores: Carlos Isla, Francisco Hernández, Guillermo Fernández, Miguel Flores Ramírez y Raúl Renán.<sup>39</sup>

A partir de entonces, los materiales que se han utilizado son variados y múltiples: materiales de desecho que se retoman, algunos que hacen alusión al sentir latinoamericano de pertenencia a las culturas prehispánicas y los objetos que empleaban: fibras, maderas, telas, pieles, etc.

Los artistas que han trabajado a partir de ese momento con los libros alternativos son demasiados, pero los iniciadores fueron Felipe Ehrenberg, Magali Lara, Marcos Kurtycz, entre otros.

Hay que resaltar los trabajos del No grupo, que retoma el libro Maleta de Duchamp, en el que Melquíades Herrera, Maris Bustamante, Rubén Valencia y Alfredo Núñez presentan domis para su reproducción en el futuro. El grupo Marco y también a Peyote y la Compañía, que dirigía Adolfo Patiño en una búsqueda de

<sup>39</sup> Renán, Raúl, Los otros libros, 1988, p.15

investigación del performance y de los libros.<sup>40</sup>

### 2.5.3. El libro alternativo

Partimos de la idea de que lo alternativo es una respuesta paralela a un problema, una opción más para solucionar algo. Opción que apela a lo convencional y de cierta forma altera las normas tradicionales acerca de una técnica o campo específico.

Lo alternativo detecta variados procesos de cambios, manifestados a través de búsquedas de nuevas soluciones y parte de los márgenes de una sociedad hacia el centro.<sup>41</sup> Lo alternativo se impone como fenómeno auténtico ante una situación que se puede considerar tradicional.

Si se habla de un libro alternativo, se habla de una secuencia espacio temporal que se autocuestiona y reinterpreta constantemente. "El libro alternativo es aquel que cuestiona en el momento de ser editado sus bases o conceptos"<sup>42</sup>

Los libros alternativos surgen en un momento histórico marcado por crisis políticas y sociales como medio subversivo. Se diferencian de los libros convencionales en cuanto a procedimientos materiales, herramientas, que generalmente tienen un ciclo efímero. Son libros que se autocuestionan, que responden a una situación particular, que a veces niegan la forma del libro pero retoman, necesariamente, su estructura, su deseo de querer comunicar en una secuencia narrativa que interactúa con el espectador en un

<sup>40</sup> Hoffberg A. Judith, Libros de artistas mexicanos en artworks, p. 45, 57

<sup>41</sup> Kartofel, Graciela; Marin, Manuel, *op.cit.*, p.28

<sup>42</sup> 1.2.1. Características y clasificación de los libros alternativos. (s.p.i. material fotocopiado)



espacio y tiempo determinados. Es por eso que Franco Verdi dice: "L'essenziale é l'oggeto, non c'è messaggio che non coincida - se proprio lo si voglia cercare - con 'io sono pietra un liber di pietra, e su questa pietra tu (forse) ci troverai qualcosa'. O 'io sono cera d'api, un liber di 'eccetera. Ad libidem. Si ci possono essere tutti i poli sensi che vogliamo: di lettura."<sup>43</sup>

Es una experimentación constante, que tiene un doble efecto, "por un lado fenecer al mismo tiempo que nacer, por otro el inconsciente resistirse a su destrucción y repitiéndose sucesivamente"<sup>44</sup>

Lo alternativo constantemente cuestiona y se propone como una solución en la que conceptualmente se invierte de significados a los componentes del libro. Cada elemento es igualmente importante, responde a su carácter simbólico y a su capacidad de presentarse como asimilación de un momento preciso. Responde a su capacidad de ser por sí mismo y de ser en relación a un todo.

Los elementos comunican por sí mismos y no es tanto la acción de la construcción del libro (aunque en algunos casos en esto radique el propósito), como el resultado final.

Dado que el proceso es manual y por lo general cada artista imprime sus libros, se obtienen copias similares, nunca iguales, que cuando el artista firma y numera encuentran un valor propio en el mercado, aunque a veces resulten efímeras.

<sup>43</sup> Verdi, Franco, Catálogo *Liber*, 1980, p. 5; Nota del traductor: Lo esencial es el objeto. no hay mensaje que no coincida- si realmente quieres buscarlo- soy una piedra, y en esta piedra podrás (a lo mejor) encontrar algo. O soy cera, un libro de *eccetera*. *Ad libidem*: Sí, ahí podemos encontrar todas las sensaciones que queramos: Literatura, las referencias dependen de algo.

<sup>44</sup> Kartofel, Graciela; Marin, Manuel, *Lo formal v lo alternativo*, 1992, p.93

Tienen como propósito que cada página sea distinta de la otra, guiar la lectura, pero siempre teniendo la posibilidad de responder a las lecturas que proponga el espectador. Cada página es per sé, aunque forme parte de un todo con el resto de las demás páginas, con el libro.

El autor "usa cualquier manifestación del lenguaje; ya que el autor no tiene otra intención que la de poner a prueba la capacidad que tiene el lenguaje de querer decir algo"<sup>45</sup>

#### 2. 5.4. El libro de artista

Se sitúa el inicio de los libros de artista en los años sesentas, aunque si consideramos que a principios del siglo pasado los dadaístas y surrealistas plantearon la idea del libro de artista (no con ese nombre, pero sí con las características conceptuales correspondientes al libro de artista), entonces tendríamos que afirmar que más bien en los años sesentas resurgen los libros hechos por artistas y concebidos desde un inicio como obra plástica antes que como obra literaria.

Los libros de artista tenían que cumplir con varios propósitos, primero mostrar la visión de las cosas por el artista, que bien puede ser una autobiografía o una protesta social, que si recordamos bien en los años sesentas fue un común denominador a nivel mundial. Pretendían además llegar a la mayor cantidad de gente posible, lo que resultó en un aprovechamiento y experimentación con las técnicas de impresión que resultaban más rápidas y económicas.

---

<sup>45</sup> Carrón, Ulises, El nuevo arte de hacer libros.

De aquí se siguieron dos vertientes: los libros que se hacían con materiales económicos para garantizar su masificación y los libros que se crearon como objetos únicos, ediciones lujosas con materiales de calidad en los que el artista participaba en todo el proceso de producción.

Se había acordado casi inconscientemente un término que avalara este tipo de producciones, aunque algunos insistieran en llamarlos libros de artista, otros insistieron en llamarlos libros alternativos. De estos términos que aparentemente resultan concretos y suficientemente descriptivos surgen varios cuestionamientos al respecto.

El término de libro de artista puede ser mal interpretado, dice Richard Kostelanetz, "one trouble with the current term "artist's books" is that it defines a work of art by the initial profession (or education) of its author, rather than by qualities of the work it self. Since genuine critical categories are meant to define art of a particular kind, it is a false term. The art at hand is books, no matter who did them; and it is differences among them, rather than in their authorship, that should comprise the stuff of critical discourse"<sup>46</sup>, querría decir entonces que cualquier libro que sea realizado por un artista o una persona que estudió arte como profesión sería un libro de artista, sin considerar las cualidades del libro *per sé*, como objeto plástico.

Por otra parte, se cuestiona la definición de qué es alternativo. Si recordamos un poco la historia del libro, nos podremos dar cuenta de que se realizaban en materiales "alternativos". El Corán fue

---

<sup>46</sup> Lyons. Joan. Artists' Books: a critical anthology and sourcebook, Kostelanetz, Richard. Book Art, 1985, p.28

realizado en omóplatos de carnero, otros libros se realizaban sobre hojas de palma, sobre tablillas de arcilla.

Entonces, los materiales alternativos no son más que una revalorización los materiales que utilizó el libro en sus comienzos. Lo que se busca es enriquecerlos, modificarlos y adaptarlos a la situación actual del artista, o mejor dicho del creador plástico.

Los formatos, propuestas, sólo obedecen a la noción de que el libro es una secuencia narrativa, una secuencia de espacio y tiempo del objeto y del espacio y tiempo en el que el lector interactúe con el libro. Por lo tanto, si hablamos de libros alternativos, libros de artista, cualquier medio expresivo (video, música, pintura, gráfica, instalación, escultura) resulta ser válido y funcional.

Los libros de artista, los libros alternativos (en sus distintas manifestaciones, libro objeto, libro ilustrado, libro híbrido), responden a una situación plástica específica que requiere dos secuencias de espacio y tiempo y proponen una interacción del espectador con el libro, y le permiten una lectura tan diversa como él quiera. Proponen una percepción distinta hacia los libros convencionales.

La página – que resulta ser inmensa o mínima – se presenta como un ente individual, independiente que forma parte de un todo, del libro. La página termina siendo un espacio, para decir algo, independientemente del material del que esté hecha. Vista desde los ojos del espectador una página puede ser la totalidad del libro, o sólo una parte de él. Eso es lo valioso de los libros alternativos, proponen una visión estrictamente subjetiva en la que el espectador decide cuánto y cómo interactúa con el libro.

### 2.5.5. El Libro Objeto

Se puede situar el inicio del libro objeto con los poemas objetos de los surrealistas, y a mediados de los años treinta a las encuadernaciones realizadas por Georges Hugnet para los libros de sus amigos, que él mismo bautizó como "libros objeto". Otra corriente, un tanto más reciente utiliza técnicas como el collage "del arte pop, del acumulacionismo del nuevo realismo o del uso que hace el arte povera de los materiales de recuperación".<sup>47</sup>

Los libros objeto por lo general responden a la forma exterior del libro aunque no necesariamente se encuentre una preocupación literaria en el interior. Se basan más bien en el carácter conceptual del libro, en el libro como comunicador de un lenguaje plástico en el que se requiere una interacción mayor del espectador con el objeto.

Objetos que son generalmente "únicos porque la complejidad o lo directo de sus significantes (producidos por dibujos, objetos, instalaciones) no permiten la multiplicación, o bien, en el proceso de multiplicación es necesario, lícito o hasta requerido, su variación, su alteración".<sup>48</sup>

Manifiestan su carácter de únicos, originales, que pocas veces permite una multiplicación. Los materiales se presentan de forma antagónica o tienden a ser modernos o por el contrario, recurren al rescate o al reciclaje de materiales previamente utilizados, evidenciando así que el material, la construcción, son inherentes al concepto del libro y a lo que se quiere comunicar.

<sup>47</sup> Introducción (s.p.i. material fotocopiado Seminario-taller del Libro alternativo)

<sup>48</sup> Renán, Raúl, *op.cit.*, 1988, p. 63

Se trata de objetos que de manera recurrente abordan la problemática del espacio y del tiempo en una forma discursiva, libros que proponen nuevas lecturas, nuevas formas, contenidos, discursos narrativos que necesariamente van de acuerdo al mensaje que quiere transmitir el autor.

El discurso narrativo es el libro en sí, algunas veces sacrificando la comunicación en pro de la manifestación de la propuesta que lo define antes como objeto que como libro.

Contrapone varios conceptos asignados al libro, si bien es cierto que comparte la secuencia espacio temporal, también lo es el hecho de que cuestiona varias características del libro "convencional". Primero sacrifica la capacidad de comunicar de este ante la contundencia visual que representa el objeto en y por sí mismo. Los materiales hablan y comunican antes que las palabras (si es que las tuviera).

Las características manuales, la factura, adquieren especial importancia sobre el contenido y hacen que el libro objeto sea único y sea revalorado como unidad. En cierto sentido reivindica la idea de la obra artística como ente único, original, irrepetible, aunque de alguna forma puedan existir copias múltiples de un libro objeto que así lo requiera o así lo plantee.

#### 2.5.6. El libro ilustrado

En términos generales se puede decir que el libro ilustrado es el resultado del trabajo conjunto entre un escritor y un grabador, que son de gran tamaño y presentan una edición muy cuidada, hasta ser lujosa, debido a que se imprime en papel de calidad, con tipografía refinada y a que las ilustraciones son grabados originales. A veces

se han hecho libros de este tipo con papeles de baja calidad, de desecho o reciclados sin que esto modifique o demerite el valor de la obra.

Tiene un tiraje limitado, porque implica un elevado costo de producción y está destinado a un público que aunque es exigente, resulta escaso.

Decir sólo esto del libro ilustrado es quedarse en un aspecto bastante general, los libros ilustrados a veces dejan ver una crítica hacia la producción masificada y por esto algunos evidencian esta situación realizando acabados burdos, que resalten el carácter manual de la elaboración del libro.

El libro ilustrado no necesariamente implica que el escritor dé el texto al artista y que éste interprete y maquine una solución plástica. Lo valioso es cuando escritor e ilustrador comparten y asimilan la obra del otro, y el libro resulta de esta concatenación.

Ejemplos de libros ilustrados abundan, aunque se refieran casi exclusivamente al trabajo previo de un escritor y que posteriormente el ilustrador haya interpretado y propuesto las imágenes o impresiones que éste tuvo en él. Así queda por definir cuáles son los libros que realmente trabajan en conjunto y concatenan las ideas de escritor e ilustrador. Posiblemente el primer trabajo que se propuso en este ámbito sea el de William Blake, cuando él escribe e ilustra sus propios libros.

Las propuestas de este tipo de libro, manifiestan una protesta en contra de la industrialización y la excesiva tecnificación del mundo actual. Se trata un poco de rescatar y revalorizar los inicios en la

producción del libro. La encuadernación a mano, ilustraciones originales que hacen que la edición sea aún más selecta y valiosa. Tirajes que aunque son múltiples proponen ilustraciones únicas en tanto que son semejantes unas a otras pero nunca serán iguales entre sí.

#### 2.5.7. El libro transitable

Surge como la concatenación conceptual entre la instalación y los libros. Se parte de la idea de que el libro es una secuencia de espacios y ritmos que interactúan en un tiempo determinado.

Ahora bien, el libro transitable retoma la situación del espacio intervenido con secuencias de ritmos y estructuras, que alternan con espacios vacíos.

El libro transitable requiere de una participación más activa del espectador, que para verlo en su totalidad deberá caminar entre las estructuras que se proponen como lecturas rítmicas en las que, dependiendo de la naturaleza del libro, el lector propone su propia ruta o sigue una ruta preestablecida por la estructura que el artista realizó.

En algunos casos el espectador formará parte temporal del libro transitable, en tanto que objeto inmerso dentro de una estructura rítmica temporal.

#### 2.5.8. El libro híbrido

Son los libros que se sitúan en la intersección de alguna de las categorías anteriores, que reúnen características de los libros de



artista, ilustrados y objeto, ya sea en su totalidad o parcialmente.<sup>49</sup>

La mayoría de los libros alternativos, podrían definirse como libros híbridos si consideramos que la mayoría de los libros son hechos por artistas plásticos, entonces todos serían libros de artista, y si a eso le añadimos la posibilidad de que sean libros objeto, entonces son libros híbridos.

Concretamente, entonces un libro híbrido es aquel que concatena varias características sustanciales de las categorías de los libros. Pueden mezclarse y alternarse, y se pueden proponer libros objeto – ilustrados, o libros de artista -libros objeto, o proponer la interacción de características que se desee.

Habría que considerar, de cualquier forma, si los libros ilustrados no son ya *per sé* libros híbridos, si partimos de la idea de que existe la conjunción del escritor con el grabador, entonces no habría porqué no decir que un libro ilustrado es en sí mismo un libro híbrido que resulta de dos disciplinas artísticas. Es evidente que la propuesta del libro ilustrado es precisamente la de concatenar estas disciplinas y no tanto la de proponerse como libro híbrido.

Por lo que hay que hacer una consideración a que los libros alternativos responden precisamente a un carácter conceptual y su definición y clasificación corresponde casi de manera absoluta al autor y a la crítica que deciden dentro de qué campo lo ubican, en base a las características que se retoman de cada categoría.

---

<sup>49</sup> 1.2.1. Características y clasificación de los libros alternativos. (s.p.i. material fotocopiado, Seminario-taller del libro alternativo).

## 2.6. El Seminario-taller del libro alternativo.

Surge en 1993 bajo la dirección del Dr. en Bellas Artes Daniel Manzano Águila y con el Mtro. Pedro Ascencio como asesor de producción. El objetivo de este seminario-taller es proporcionar una alternativa de titulación, en la que asesores y estudiantes proponen técnicas y disciplinas diversas para desarrollar un punto en común. Además de proporcionar espacios para exhibir la obra al término de cada seminario. En una de estas exposiciones Daniel Manzano nos comenta que "así como *Para ti soy libro abierto*, proporciona horizontes infinitos en la creación de este tipo de objetos artísticos visuales, y ofrece también un abanico de posibilidades en la creación de los "otros libros", lo no tradicionales, lo que se pueden además de ver, tocar y oler, creando en el espectador una experiencia diferente en la apreciación o lectura de éstos, ya que para conocer lo que realmente quieren comunicar, se tendrá que presentar abierto a todo tipo de experiencias, con el fin de establecer una relación íntima mediante el contacto directo"<sup>50</sup>

Los asesores varían, y entre los participantes se encuentran Eduardo Ortiz Vera, Gerardo Portillo, Alejandro Pérez Cruz, Víctor Hernández, entre otros, esto debido a que cada estudiante requiere asesores especializados en la técnica que se quiere desarrollar. Así encontramos libros transitables, libros objeto que retoman como base a la pintura, el dibujo o la gráfica.

El seminario – taller del libro alternativo también tiene como objetivo que los participantes interactúen entre sí y aporten al trabajo de sus compañeros con críticas y comentarios acerca de la obra que se

---

<sup>50</sup> Manzano, Daniel. El arte de hacer libros, presentación de la exposición "Para ti soy libro abierto", en el Museo de Arte Contemporáneo "Alfredo Zaice". México, 1996

presente. Además del trabajo en conjunto en los talleres de cada asesor contando con supervisión y asesoría personalizada. Al respecto Daniel Manzano dice "el trabajo dentro del Taller del Libro Alternativo, no se circunscribe únicamente a la creación de objetos artísticos a través de una técnica determinada, éste también funciona como un seminario, en donde la teoría y la práctica se vinculan con el fin de obtener un trabajo de investigación, cuyos resultados se reflejan en el objeto artístico y que bien puede ubicarse dentro del campo del grabado, escultura, pintura, instalación o cualquier otro, incluidas las nuevas tecnologías de los medios de comunicación o computación".<sup>51</sup>

#### Conclusión de capítulo.

Hablar del libro alternativo es hacer una revisión a los inicios del libro en general, retomar los materiales que se empleaban antes, adaptarlos a una situación específica en la que el autor complementa su experiencia personal con su propuesta plástica.

En base a la historia del libro, el libro alternativo busca y retoma, adapta y sintetiza. Se cuestiona a sí mismo constantemente en una idea conceptual que concatena el lenguaje, con el espacio y el tiempo. Propone espacios nuevos en los que el espectador interactúa con el libro y a su vez propone una lectura subjetiva.

Se apropia y modifica los espacios plásticos, propone una continuidad entre el espacio y el tiempo propios del libro con el espacio invadido por el espectador y el tiempo que comparte con este; una lectura nueva cada vez, es flexible ante la interacción que el espectador tiene con él.

---

<sup>51</sup> Manzano, Daniel. El arte de hacer libros, Manzano.html, agosto 2002

El libro alternativo es un espacio plástico alterado que propone una serie de secuencias temporales que concatenan al espectador y al libro *per sé*.

## Capítulo 3

# La mirada en el volley ball como vínculo entre testigos

Tercer capítulo. La mirada en el volley ball como vínculo entre testigos.

### 3.1. Breve introducción al tema del Volley ball.

El nacimiento del volley ball se remonta a 1895 cuando William G. Morgan (1870-1942), como director del programa de educación física de la Asociación de Jóvenes Cristianos (YMCA) desarrolló un juego, pensado inicialmente para ejecutivos. Se llamaba "mintonette". Morgan pensó que debía encontrar un juego que fuera tan popular como el basket ball, al que no podían acceder las personas mayores por la cantidad de contacto físico agresivo al que puede ser sometido un jugador durante un partido.

Se le ocurrió entonces crear un juego que combinara el tenis con el base ball (en un inicio se jugaban nueve entradas), pero que prescindiera de las raquetas y del bate. Así que se adaptó una cámara de un balón de basket ball como balón inicial. Resultó sumamente lento y ligero, y el balón oficial de basket ball resultó muy pesado. Así que los primeros fabricantes de balones de volley ball resultaron la compañía Spalding & brothers. El objetivo primordial de este deporte era volar el balón por lo alto de una red (1.95 mts., inicialmente), y tratar de que al equipo contrario se le cayera. Así que por esto se le cambió el nombre a Volley ball.

Desde entonces, se adoptó al volley ball como deporte de enseñanza en las escuelas primarias, debido en gran parte a sus características de apoyo al juego en equipo, la separación por medio de la red de las canchas de juego, evitando así el contacto físico agresivo. Además de la adaptabilidad del juego a las circunstancias específicas de los participantes ( altura de la red más baja, balones

más pequeños para los niños y adaptación del cachibol<sup>52</sup> como opción para las personas de la tercera edad).

El número de toques (golpes) y el número de jugadores no estaba reglamentado así que en 1896, a través de la YMCA se difundieron las reglas y desde entonces comenzaron las competencias de este deporte.

Los registros de países integrantes de la FIVB, para 1997 era ya de 214 afiliados y un número mayor a los 200 millones de jugadores, que constantemente incrementa, haciendo evidente el volley ball como deporte masivo y por lo tanto comerciable.

### 3.2. La mirada del espectador y la exposición de las jugadoras.

El volley ball femenino representa un escaparate tanto para los espectadores como para las jugadoras. Si bien es cierto que las jugadoras practican este deporte por intereses particulares, o por biotipos específicos, también lo es el hecho de que no todos los asistentes a las competencias de volley ball femenino son asiduos amantes del deporte por sí mismo, también hay personajes que asisten a los juegos únicamente ante la posibilidad de observar mujeres, generalmente con cuerpos que resultan estéticamente atractivos, en uniformes que dejan en claro el trabajo físico o los atributos naturales de cada participante.

El hecho de que el volley ball se haya convertido en un deporte tan popular en este lapso de tiempo, responde a que a últimas fechas se ha estado modificando el reglamento con la única finalidad de

---

<sup>52</sup> Variación del Volley ball en el que los participantes cachan y avientan la pelota, con la posibilidad de tener tres pases para atacar, y de rematar el balón.

hacer este deporte más atractivo y dinámico: nuevas reglas, "look" atractivo, un jugador "libero"<sup>55</sup> especializado en la defensa, balón con colores brillantes y un entrenador que puede interactuar con los jugadores desde una distancia muy breve, han logrado el repunte que tiene el volley ball actualmente.

Se debe hacer notar que los uniformes, casualmente los femeniles, han sufrido incontables modificaciones en la búsqueda de ser aerodinámicos, de brindar mayor comodidad a la jugadora, de cometer menos infracciones tocando la red, resulta que se han vuelto cada vez más, una piel sobre la piel. El material con que se fabrican, generalmente licra, en efecto provee las comodidades necesarias para hacerla una buena opción: se adapta al cuerpo, facilitando la movilidad y el desplazamiento de las jugadoras, permite una transpiración abundante, no pesa cuando se moja, al ceñirse al cuerpo, evita considerablemente las infracciones al rozar la red. Pero la característica que la hace más comerciable es que brinda a las jugadoras una cualidad sensual que convoca notablemente la asistencia del público a los eventos deportivos.

Es necesario destacar, que el volley ball amateur tiene bastante asistencia de espectadores a las competencias, si bien es cierto que en estas categorías las jugadoras no necesariamente presentan el biotipo ideal de la volibolista, también lo es el hecho de que el espectador asiste de todas formas, es decir que aunque no haya una totalidad de jugadoras con cuerpos magros (sin grasa), sí hay promedio, al menos dos por equipo. Motivación suficiente para asistir si consideramos que las jornadas de juego generalmente son largas y se presentan al menos de cinco a seis juegos por sesión.

---

<sup>55</sup> Jugador especializado en defensa. Se distingue de los demás jugadores por llevar un uniforme de otro color. No necesita anunciar cambios y no puede atacar de ninguna forma. Sólo puede acomodarse detrás de la línea de zagueros.



El volley ball profesional, o semi-profesional sí es una garantía de encontrar biotipos ideales en las jugadoras: espaldas que no se ensanchan (a diferencia de la natación), piernas largas, glúteos bien definidos y elevados, y a pesar del trabajo con pesas, dadas las características específicas de los movimientos del volley ball, los brazos permanecen delgados.

Las posiciones de defensa, el servicio, y el remate en general, promueven una serie de movimientos definidos, precisos, en los que la jugadora nunca se ve tosca, es decir que además se preservan las características de gracia que les han sido asignadas a las féminas desde tiempos ancestrales.

### 3.2.1. Relación del espectador con la jugadora.

Con las características antes mencionadas, resulta evidente el porqué un espectador asiste a una competencia o a un juego de volley ball femenino. La relación que éste tenga con la jugadora puede variar considerablemente, en la mayoría de los casos nunca pasa de elegir una jugadora como favorita, y que las acciones del juego se centren en ella. Es decir, desde el calentamiento (ejercicios de flexibilidad, calentamiento corporal encaminado a acciones de juego), si ha acertado, si ha fallado, si está participando activamente dentro del juego o si está confinada a la banca.

Si está dentro de la cancha, la relación se vuelca a la imaginación del espectador, que la sigue y piensa que tiene su pasarela particular. Pensar también que la jugadora realiza una acción solamente para complacerlo o que lo hace bien sólo porque le está echando porras. Hasta crear situaciones de juego encaminado,

subjetivamente, a apoyar al equipo al que la jugadora pertenece, crear una situación de fanatismo, o de seguimiento de una sola parte de un grupo como individuo al que se le han exaltado sus características individuales en base a una percepción de la mirada de un ente externo a ella. Se crean actividades supersticiosas, y se maquinan situaciones que no se llevarán a cabo.

Si por el contrario, la jugadora que se ha elegido, está sentada en la banca, expresiones como: justicia a la banca, o justicia a la # (número variable en dependencia de la elección del espectador), no se hacen esperar. El espectador crea un lazo de identificación con una jugadora, a la que destina los días en los que sabe que jugará. Se crea una curiosidad un tanto insaciable en torno a los eventos privados de la jugadora, como si algún día se fuera a presentar la oportunidad de entablar una relación que pase de lo intangible a lo tangible.

En el volley ball femenino mexicano, las máximas justas se encuentran en los eventos a nivel nacional, en los cuales, el espectador generalmente escoge el equipo en el que centrará sus esperanzas e ilusiones, ya sea en el que representa a su estado, o ya sea el estado con el que tiene empatía, o sea pues también en el que se encuentra su jugadora favorita. A pesar de ser selecciones estatales, no nos encontramos ante una situación corporal magra. En todo caso eso pasa a último término porque en realidad, dadas las características propias de la mujer mexicana, los biotipos representados ofrecen la oportunidad al espectador de la elección en dependencia al tipo de mujer que prefiera, y esta no necesariamente será la que presente el biotipo ideal de deportista del volley ball.

### 3.2.2. La relación de la jugadora con el espectador.

Es bien sabido que el cuerpo femenino siempre ha sido valorado en exceso por el sector masculino y aunque las características físicas siempre son variantes, la situación generalmente es la misma.

La mujer siempre ha tenido la capacidad de introyectarse, de desdoblarse, de verse a través de los ojos del otro. Durante un juego, la deportista se enfrenta a ambas situaciones, por un lado se sabe objeto intangible, objeto de deseo, lo que se supondría la haría sentirse observada y hasta cierto punto invadida. Sobre todo si consideramos la infraestructura de los gimnasios mexicanos, en los que la distancia entre el espectador y la jugadora puede ser mínima, en estos casos, sí existe una situación incómoda y la jugadora puede experimentar una sensación de repulsión hacia el espectador, en tanto que individuo potencial a hacerla sentir más incómoda con comentarios de mal gusto que generalmente se disfrazan en un lenguaje coloquial en favor del equipo contrario o del equipo propio, en dependencia.

Pero la otra parte corresponde, necesariamente a aceptar esta situación y aprovecharla como método para tener mayor autoestima, haciendo caso omiso a las miradas intrusivas, y generalizando una mirada global: ella como eje del partido. Lo que conlleva a un mayor rendimiento durante las competencias, agudización de los sentidos en favor del juego, porque se sabe vista y se sabe portadora de los deseos de alguien más. Posee el sentimiento de poder característico de las personas que saben que tienen lo que otros desean y saben lo imposible que será que los otros lo posean, porque depende únicamente de si quieren o no hacer caso a las

propuestas planteadas.

### 3.3. La jugadora como objeto de consumo

#### 3.3.1. Culto al cuerpo

La relación de un individuo con el cuerpo, sea propio o ajeno, se ha vuelto cada vez más una obsesión. La necesidad de encasillar al cuerpo en las formas que no le son naturales ha desprendido un gran aprecio por las personas que logran tener un cuerpo deseable, y se vuelven un prototipo de lo que un cuerpo bello debe ser. Así, se ha incrementado el interés por la actividad deportiva, en tanto que promete moldear un cuerpo ideal. Las dietas rigurosas, las horas de sueño, múltiples rutinas deportivas, logran un cuerpo así. Para las personas de las cuales escapa la posibilidad de construirse un cuerpo hermoso, siempre existe la posibilidad de aprehender con la mirada los cuerpos así moldeados.

"El odio- amor hacia el cuerpo tiñe toda la civilización moderna. El cuerpo como lo que es inferior y sometido, es objeto de burla y maltrato, y a la vez se lo desea, como lo prohibido, reificado, extrañado. Sólo la civilización conoce el cuerpo como una cosa que se puede poseer, sólo en la civilización el cuerpo se ha separado del espíritu - quinta esencia del poder y del mando- como objeto, como cosa muerta, *corpus*."<sup>54</sup>

En la antigua Grecia, la belleza del cuerpo estaba determinada por la agilidad y rapidez personal, que reflejaban un dominio sobre él. El gimnasio era necesario para mantenerlo, pues el cuerpo poseía entonces un fin social, ejercitarlo respondía a una actividad señorial.

<sup>54</sup> Horkheimer, Max. Adorno. Theodor W., *Dialéctica del iluminismo*, 1969, p.274

El cuerpo representa pues, un mecanismo móvil, los gimnasios actuales tratan a las partes del cuerpo como independientes entre sí, ocasionando así una agresión contra la naturaleza del cuerpo, con el único fin de que luzca hermoso y con eso obtener poder sobre los demás al hacerlos vulnerables ante el cuerpo trabajado.

### 3.3.2. El fanatismo

El deporte ofrece una vida ritual. Se encuentra dentro de la experiencia personal para la mayor parte del público y el hecho de asistir a una competencia de volley ball femenil difiere bastante para cada individuo, así, tenemos gente que asiste por amor al deporte (que son los menos), gente que asiste porque tiene conocidos en algún equipo y van por apoyarlo, y otros que van solamente a ver jugadoras en licras, bajo el pretexto de tener un gusto por el deporte.

Algunos de los aficionados han practicado el juego y notan lo difícil que puede resultar una jugada, aplauden cuando una jugadora realiza una hazaña que requiere mucha habilidad. Los demás, aplauden a la jugadora que les gusta cuando realiza una hazaña, cualquiera que ésta sea.

Cuando se ha apoyado a un equipo durante toda la campaña, se sabe lo que es que el equipo gane o que pierda y de cierta forma comparten el sentimiento con las jugadoras. Janet Lever, dice que la gente "no sólo dedica más tiempo a jugar, presenciar y discutir sobre deportes que a ninguna otra actividad organizada en la vida pública, sino que los medios de información, los grandes negocios y el gobierno manipulan tal interés en el deporte en favor de sus

propios intereses"<sup>55</sup>

Si hacemos caso a sus teorías, y el deporte es el reflejo cultural, no encontramos reparos entonces para afirmar que, al menos en el Distrito Federal, cada una de las delegaciones que compite para representar al estado en una competencia nacional, representa un sector de la población, que se identifica y crea vínculos con las jugadoras. Pero también resulta evidente que las respuestas que ofrecen los espectadores durante un juego son parte de su cultura y aunque el ver a una jugadora sea una motivación general en el público masculino en el deporte femenino, también lo es el hecho de que cada uno tiene un tipo de mirada hacia las jugadoras, aunque el fin sea el mismo. De esta forma, también existe una respuesta por parte de las jugadoras ante esta situación, que puede ir desde la absoluta indiferencia, hasta el consentimiento de los comentarios y la compatibilidad con el público.

El deporte representa siempre un conflicto, los equipos existen para ser rivales y siempre es más satisfactorio vencer a un rival difícil que a uno fácil, los odios y las separaciones se establecen naturalmente y nos encontramos ante la oportunidad de apoyar a un equipo, y eso generalmente implica no apoyar al resto.

Los fanáticos tienen sus equipos predilectos, y se hacen enemigos naturales de los equipos que rivalizan con el suyo. Solamente se unen cuando alguno de los equipos va a una competencia y representa a su estado, o a su país, en una competencia más importante.

Se crea también una relación en contra o en favor de los árbitros,

---

<sup>55</sup> Lever, Janet. *Soccer Maddnes*. 1985. p.24

porque si se considera que está siendo injusto con el equipo favorito, entonces son unos vendidos, pero si favorece al equipo en cuestión resulta ser un árbitro justo. El favoritismo por un equipo hace que los espectadores pierdan la capacidad objetiva ante las acciones comprometidas de juego, les importa ganar tanto o más que a las jugadoras que se disputan un partido.

"Los aficionados son espectadores pasivos, no influyen sobre el resultado de los partidos y la administración de los clubes (...) la relación es un círculo vicioso: el equipo influye sobre los aficionados, que a su vez influyen sobre el equipo. El equipo "enciende fuego". El equipo anota. los aficionados se entusiasman, y ello ayuda al equipo a voiver a anotar. O bien, si el equipo está perdiendo, por un marcador abultado, los aficionados abandonan el estadio, desmoralizando aún más al equipo"<sup>56</sup>

### 3.4. El volley ball y los libros

Aparentemente este rubro no tendría sentido excepto en los casos de los libros técnicos que se relacionan y que tratan del volley ball, sin embargo se presentan varias características que se deben hacer notar.

Debemos considerar que los libros se presentan ante circunstancias específicas y un libro puede ser percibido de manera distinta por una misma persona dependiendo las circunstancias en las que haya interactuado con este.

El libro presenta una secuencia espacio- temporal específicas con las que interactúa una persona, una percepción absolutamente

---

<sup>56</sup> Janet, Lever. *op.cit.*, 1985. p.216

subjetiva que interpreta el libro a capricho.

A partir de las experiencias personales que conforman la percepción de un individuo, se crean los diarios con la única finalidad de registrar las aventuras, dichas o desdichas que una persona tiene. De esta forma también surgen los libros de artistas como medios para que un artista exprese su forma de ver tal o cual cosa, lo que hace que con cierta facilidad los libros de artista terminen siendo diarios, bitácoras o autobiografías visuales.

Así, pues, retomando los aspectos que han resultado significativos, se parte de la idea de un diario - bitácora visual que expone y deja ver la muy subjetiva interpretación de simultaneidades que ocurren dentro del volley ball y que se muestran como evidencias autobiográficas que se proponen para realizar un libro híbrido.

### 3.5. El libro - cancha

La propuesta de este libro responde a una situación específica en el volley ball que es la mirada. La mirada como tema ha ocupado durante mucho tiempo el interés de artistas plásticos sobre todo de pintores, la intención es vincularlo con el deporte, específicamente el volley ball femenino.

Para este fin se abordará en primer orden la mirada del espectador en relación con las jugadoras, el deseo de posesión, la fantasía en torno a un elemento intangible e inalcanzable, representado por las jugadoras, el sentimiento de poder y superioridad de éstas sobre los espectadores.



En segundo plano se nos presenta la jugadora como objeto de consumo, gracias a la adaptación del deporte a los medios televisivos que propician el fanatismo y exaltan el culto al cuerpo, que será la unión entre los temas.

A menos que seamos espectadores del juego, las imágenes que tenemos son producto de la visión de alguien más, lo que se busca es seleccionar estas imágenes y adaptarlas a una visión que sea más apegada a lo que es un juego en sí, la mirada de la jugadora y la mirada del espectador – voyeurista simultáneamente.

La propuesta es un espacio alternativo en el que se busca integrar estas miradas y lograr que resulten coherentes tanto con las características del deporte como con las características de los espacios artísticos y gráficos.

Se utiliza como medio el libro alternativo por su forma de continuidad variable, en tanto que se sigue un principio de individualidad que constituye un todo, que por su naturaleza híbrida puede contemplarse de formas diversas.

Se propone un libro híbrido, que retoma características del libro objeto: el libro cerrado tiene la forma de media cancha de volley ball, al desdoblarse, aún cerrado, adquiere la forma de una cancha completa, a escala.

Una vez que se ha desdoblado la cancha, el espectador encuentra una serie de cuatro polípticos de seis piezas cada uno, que proponen una lectura coherente en cualquier hoja que el lector sugiera.

Se retoman características del libro de artista, un poco la intención de diario-bitácora visual, rescatando las fotografías y percepciones autobiográficas que del volley ball han resultado significativas y la búsqueda de imágenes en sitios diversos que permiten una revalorización de registros y composiciones en base a experiencias personales.

### 3.6. El Proceso del libro – cancha

#### 3.6.1. Proceso teórico

La mirada como tema ha ocupado durante mucho tiempo el interés de artistas plásticos, sobre todo de pintores, a través de las representaciones acerca de las "Venus", que exaltan la mirada como vínculo expositor entre el que observa y la observada, además de fingir un culto al cuerpo o a la belleza femenina que sólo busca una mirada placentera. Esta situación es notoria en las series del pintor y la modelo, que retoma este mismo tema y lo re-adapta a la situación específica de los participantes.

La mirada voyeurista es característica del tema "Susana y los viejos" en el que el objeto de deseo (Susana), es difamado y dañado moralmente por los viejos al no obtener de ella lo que les dictan sus pasiones *non sanctas*.

Estas tres temáticas coinciden en el tipo de mirada que se representa: una mirada voyeurista, cuyo fin último es exclusivamente placentero, disfrazado por las alegorías que fingen apego temático y mimético.

Las "Venus" se han representado desde el Renacimiento, las

primeras versiones de "Susana y los viejos" datan del Renacimiento tardío, casi del Barroco, como es bien sabido, en estas épocas los temas para pintar un cuadro debían ser bíblicos o mitológicos.

Desde entonces alegorías al respecto han sido retomadas una y otra vez por los pintores, debido, en gran parte a la sensualidad de las protagonistas, a las historias que por demás resultan sumamente interesantes, y al pretexto de representar dos hechos importantes en los que generalmente sólo interesa el placer de la mirada que funge perfectamente con su función de crear vínculos entre el espectador y la obra.

El objetivo principal es retomar los temas de "Venus" y "Susana y los viejos", adaptarlos a la situación específica del volley ball femenino, dándole así una connotación contemporánea, donde el fin es evidenciar la mirada voyeurista de una forma sutil, en la que también se buscará la mimesis como disfraz de apego a la realidad en un espacio alternativo que sea coherente con el espacio plástico y la multiplicidad de acciones que se llevan a cabo durante un juego.

Es evidente que la mirada no funciona únicamente como intermediario entre lo que pasa en el juego y el espectador, en realidad forma nexos más importantes entre espectador-jugadora, entrenador-jugadora, jugadora-jugadora, jugadora-espectador, árbitros-jugadoras, medios-jugadoras, etc.. se busca exponer los tipos de miradas que se establecen, porque no siendo espectador directo del juego, las imágenes que tenemos representan la mirada de alguien más, de ahí la pluralidad de fuentes para obtener registros (fotografía, video, revistas, la página de internet de la Federación Internacional de Volley Ball).

No sólo las personas son importantes como facilitadores de formas

de mirar, los objetos también fungen una parte importante dentro del tema, ya que la cámara de video, fotografía o de televisión puede ocasionalmente representar el papel de testigo, o espejo, en tanto que nos muestra una realidad en extremo subjetiva. Por otro lado, estos y algunos otros objetos relacionados con el volley ball tendrán la posibilidad de fungir el papel de vínculos o conectores entre escenas, o ser personajes principales en otras, con la finalidad de mostrar la arbitrariedad con que se mira y la forma en que se jerarquizan situaciones, escenas, acciones u objetos de manera subjetiva.

Se han tomado referencias de artistas variados, del tema de las Venus, se toma principalmente a Velázquez, Rubens, Tiziano, Giorgione; "Susana y los viejos" de Rembrandt y Rubens; de Lucian Freud la relación de la mirada con una carga sensual sobre el modelo. De Francis Bacon se retoma la composición y el espacio, pero sobre todo la aparición de personajes que atestiguan las escenas (eróticas o no). De El Greco, en específico del entierro del Conde de Orgaz, la relación entre conjuntos de personajes, composición y tratamientos.

### 3.6.2. Proceso plástico

**ESTA TESIS NO SALE  
DE LA BIBLIOTECA**

La búsqueda de registros y la selección de éstos de varios medios (fotografías propias, de revistas, de la página de internet de la Federación Internacional de Volley Ball y de videos), proponen un guión de sensaciones que ocurren durante un juego, saturado de acciones simultáneas en las que se crean espontáneamente composiciones que pueden ser rescatadas y convertidas en alegorías. Se buscan conjuntos de personajes, otras veces personajes solos que son sorprendidos en acciones fuera del juego,

escenas en las que se encuentra la interacción entre dos o más personajes que, participando o no activamente en el juego, proponen una lectura por sí mismos.

Durante los últimos dos años se empezó a desarrollar el tema del volley ball, partiendo del dibujo lineal en búsqueda de lograr un entendimiento compositivo de relaciones entre cuerpos y distancias. Inicialmente se utilizaron composiciones sencillas tomadas casi de forma directa de las fotografías de la página de internet de la FIVB (Federación Internacional de Volley Ball), poco después se realizaron dípticos de escalas variables: 80 x 30 cms., 160 x 80, 190 x 40, 320 x 61 cms., la constante en todos los casos fue un formato apaisado, en el que se ha trabajado simultáneamente el fondo como relación compositiva con las jugadoras. Este proceso fue necesario para un desarrollo que llevara la investigación de forma natural al trabajo con polípticos.

Para trabajar con esta serie de polípticos se ha llevado un proceso de selección de imágenes, tras el cual se procede a bocetar y planificar el políptico, que consta de seis piezas: cuatro de 60 x 40 cms. y dos de 20 x 40 cms., que corresponden de forma directa a una escala proporcional de la cancha de volley ball. De esta forma, descontando un centímetro por los biseles se obtienen placas de 59 x 39 cms. y de 19 x 39 cms.

Se sigue un proceso xilográfico; durante los últimos tres años se trabajó con distintos tipos de triplay de pino, en los que se alternó tanto con las escalas como con el grosor, por lo que se utilizaron tablas de triplay de pino chileno de 9mm. de grosor, por su versatilidad; es un triplay suave que permite trabajar detalles y grises más finos. Estas tablas se biselaron previamente para después

aplicarles goma laca, con el fin de poder trabajar líneas más delgadas.

Posteriormente se dibujaron las tablas, los primeros polípticos se dibujaron teniendo las seis maderas, de forma continua, en base a un boceto general. En los últimos dos se trabajó de manera distinta, se partió de la sección en la que se trabaja más luz para posteriormente componer en relación a ella. Un grabado independiente que se anexa a otro para concatenarse y crear un políptico de seis piezas, que interactúa con otros tres polípticos de seis piezas.

El trabajo de talla fue variando, de forma que se trabajaron las figuras en base a una relación lumínica, de una fuente de luz proveniente de un reflector imaginario. Luego se trabajó un fondo general en el cual se investigaron las posibilidades que la misma madera proporciona, escalas tonales en las que se derivan de grises –negros a grises –blancos, mientras que las figuras se trabajaron de una forma más lineal, construcciones corporales a base de tramas de líneas que después se trabajaron para una degradación gris, que dadas las dimensiones propias de cada figura que resultó en alto contraste con una variación tonal de grises que se logró tanto por las tramas lineales como con los cortes diagonales que modelan las figuras.

Se trabajó alternando talla e impresión, por lo que se tuvo un desarrollo amplio en la impresión mediante el cual se trabajó sobre distintos soportes: papel amate, loneta con apresto, y papel de algodón, a saber: windsor and newton, arches y guarro para acuarela, papel guarro súper alfa.

Así, se investigó para cada uno de los soportes, el papel amate proporciona una textura previa, y dada su naturaleza orgánica se imprime en seco. Se utiliza una presión mayor en el tórculo y la tinta debe diluirse un poco más de lo acostumbrado para imprimir sobre papel revolución o sobre el mismo papel guarro súper alfa. Se debe entintar de forma generosa, y dado que presenta una textura y un color propio, impresiones en los que se trabajaron degradaciones tonales e impresiones en alto contraste. El inconveniente de este papel es que las líneas muy delgadas se bloquean con demasiada tinta y por la presión excesiva en el tórculo por lo tanto este papel se presta para trabajar escalas mayores a las utilizadas en este libro. Se imprimió con tinta negra y tinta castaña.

La loneta requiere la misma presión que el papel amate, aunque se debe entintar de forma más insistente, debido a que la tela absorbe más tinta. Con la tinta negra es más fácil controlar un plano positivo que con la tinta castaña, con ésta hay que entintar de forma más cuidadosa para evitar que el rodillo no sea una situación constante y aparezcan líneas indeseables.

Los papeles para acuarela no representan una situación tan ventajosa porque absorben demasiada agua y no es posible controlar el secado del papel por lo que después de pasarlo por el tórculo el resultado es una copia con negros manchados porque la superficie no presenta el mismo grado de humedad y en los sitios más húmedos la tinta no se adhiere adecuadamente.

El papel guarro súper alfa se presenta como una opción más versátil, pues puede permanecer demasiado tiempo remojándose sin perder sus cualidades. Permite trabajar una degradación tonal de negros a grises –blancos , y el blanco que proporciona el papel.

Soporta varios grados de presión, y hasta la líneas más delgadas resultan en gofrados discretos. También es cierto que con presión excesiva estas líneas tan delgadas se bloquean porque la tinta penetra en la incisión y se revienta, obteniendo líneas sucias.

De esta forma, el tiraje completo de copias de estado y pruebas de autor es mayor a 170 copias y sirvió para experimentar y decidir entre el tipo de papel, el color de tinta que se iba a utilizar, las diferentes presiones que se pueden obtener con el tórculo y las formas diversas en las que se puede preparar la tinta.

Se obtuvo un tiraje de 48 copias sobre papel guarro súper alfa de las que se eligieron 24 para integrarias en el libro-cancha. Una vez obtenidas estas copias se procedió a marcarlas y cortarlas a mano, con un cuchillo de madera.

Para realizar las cubiertas del libro se emplearon hojas de triplay de pino de 9 mm., por varias razones, se necesita un soporte suficientemente resistente como para que el peso de las copias no lo deforme y hace referencia directa al material en el que fueron trabajados los grabados.

Las cubiertas del libro siguieron también un proceso de preparación, se barnizaron con tinte-barniz en tres ocasiones, posteriormente se dibujó sobre las portadas una jugada que se talló para obtener una composición de líneas blancas sobre un fondo semi rojizo.

Para unir las partes del soporte del libro-cancha se empleó carnaza azul grisásea para remitirnos a la gamuza con la que se fabrican algunos balones. Se pegó con pegamento de contacto y posteriormente se adhirieron los soportes para los grabados.



Se adhirieron cubiertas para todas las tapas, utilizando la misma piel. Al final se pegaron los grabados sobre los soportes, utilizando resistol blanco. Se agregará un papel encerado con el fin de proteger a los grabados del frente del roce entre sí, lo que puede causar que la tinta de un grabado se pegue a la de otro y se ensucien los espacios que deben ser blancos.

## Conclusión

El tema de la mirada se adaptó al volley ball de forma autoreferencial. Retomando los aspectos significativos de una trayectoria en este deporte, resultando en un libro híbrido que mezcla las características de un libro de artista entendido como diario-bitácora visual y un libro objeto que se representa en una cancha de volley ball a escala.

Los elementos que aparecen de forma continua en este libro se relacionan directamente con aspectos del deporte o con facilitadores de formas de mirar. Las cámaras fotográficas representan a los voyeuristas resguardados, corresponden a una época específica que delata la edad del mirón. Una luz proveniente de un reflector abarca tres piezas de cada políptico, funciona como eje compositivo en todas las series.

De esta forma, el primer políptico retoma figuras que simulan estar desnudas, pero que en realidad tienen un traje de licra, en los que se muestran posiciones de las rodadas propias del volley ball.

Escenografías que proporcionan un espacio en el que transitan las jugadoras. Jugadas de pizarrón adaptadas se encuentran en una cancha que, cambiada su orientación, funge como pared. Planos-canchas que se intervienen con objetos que escapan furtivamente a las escalas convencionales. En este políptico sí aparece un mirón.

El segundo políptico nos muestra una toma aérea en la que aparece una jugadora esperando el balón, la figura sonriente en un espectacular de Mireya Luis Hernández, jugadora que ha representado a Cuba en varias justas olímpicas y representa el ideal

del deportista de volley ball encaminado al alto rendimiento. Un tripié que espera a ser utilizado por la cámara fisgona y un mirón.

El tercer políptico muestra a las jugadoras en acciones que hacen referencia a la Venus que se embellece. En este caso, las jugadoras se alistan para jugar, cumpliendo con los rituales supersticiosos que se han forjado a través de sus respectivas carreras. Los diagramas de jugadas intervienen de forma más directa en la composición en relación a las jugadoras. Aparece el documento de identificación que es un gafete de la olimpiada juvenil. Los planos negros siguen siendo una constante compositiva

El cuarto políptico, es una síntesis de los tres anteriores. La temática general es la fotografía deportiva: la foto del equipo, jugadoras en team back, entrenadores regañando a las jugadoras, el abrazo de Judas cuando una jugadora entra por otra, las cizañosas, y una toma de un juego. El símbolo de la CONADE como institución máxima del deporte mexicano.

Así, el objetivo de crear una serie de cuatro polípticos independientes entre sí, incluidos en un contenedor, se alcanza cuando resulta coherente cualquiera de las más de 100 composiciones posibles que el espectador puede proponer. Además de haber conseguido la uniformidad necesaria al momento de la impresión, lo que refuerza el carácter único de cada pieza que interactúa con el resto de forma armónica.

La conclusión de este libro híbrido invita a un desarrollo más amplio para futuras investigaciones en torno al tema. Desde el comienzo del primer políptico han surgido numerosos proyectos, resultado de la investigación teórica y práctica que se ha realizado durante el

último año. Los resultados alcanzados son producto de la investigación práctica en los que se aprendieron varias técnicas que ayudaron a la construcción del libro en su totalidad.

Durante la estancia en el Seminario se pudo investigar de forma más amplia acerca de la historia de los libros en general, la historia de los libros alternativos, una investigación temática particular (la mirada) y una investigación práctica que reforzó y amplió los conocimientos previos de la xilografía y los procesos de impresión.

Al trabajar sobre varios soportes para imprimir, investigué acerca de los diferentes tratamientos que pueden obtenerse en una superficie determinada, proponiendo una nueva investigación a futuro sobre los diversos recursos que aporta un soporte en específico. El trabajo intenso en la labor de obtener tirajes con el menor número de variaciones, con la finalidad de mantener lo mejor posible un tono general de grises.

Un contacto más específico con los tratamientos que requiere una figura, la relación entre el lenguaje propio de la madera con los tratamientos que se esperan, las limitaciones que puede tener y también las ganancias que aporta un accidente del triplay.

Con esta experiencia se abren nuevos proyectos que incluyen la participación de más libros alternativos que desarrollen y amplíen la investigación y producción que hasta ahora se ha realizado. De esta forma continuar y ampliar esta obra plástica que es el inicio para nuevas experiencias cognoscitivas. La búsqueda para lograr una interacción mayor entre la gráfica y los espectadores, a través del desarrollo de alegorías mitológicas aplicadas al volley ball femenino. A parte de otros proyectos de gráfica monumental que

propondrán una investigación a fondo acerca de los libros transitables y la concatenación de éste proyecto con los diagramas de jugadas llevadas al plano tridimensional.

Gracias al Seminario del libro alternativo, y a la participación de la autora en éste, se han fijado las bases para nuevas investigaciones y proyectos en torno al libro y a la gráfica.

## BIBLIOGRAFÍA

Arnheim, Rudolf, Arte y percepción visual. psicología del ojo creador, la nueva versión de María Luisa Balseiro, España, Alianza Editorial, Manuales/ Arte y Música, 1999, 512 pp.

Bataille, Georges, Historia del ojo, Trad. Glantz, Margo, México, Ediciones Coyoacán, Colección Reino imaginario, 7ª. Edición, 2000, 130 pp.

Baudrillard, Jean, De la seducción, 2ª Edición, España, Editorial Planeta Agostini, Obras maestras del pensamiento contemporáneo #53, 1993, 171 pp.

Baudrillard, Jean, Las estrategias fatales, España, Editorial Anagrama, 1984, 205 pp

Berger, John, Mirar, España, Editorial Herman Blume, 1987, (About looking, writers and readers publishing cooperative, Ltd, Londres, 1980)

Berger, John, Modos de ver, España, Editorial Gustavo Gili, 2000, 170 pp.

Bernad, Bruce, Lucian Freud, Random House, Inc., New York, USA, 1996, 1a. Edición, 358 pp., 290 i.

Brea, José Luis, Las nuevas estrategias alegóricas, España, Editorial Tecnos, 1991, 160 pp

Bryson, Norman, Visión y pintura: la lógica de la mirada, Versión española, Consuelo Luca de Fena; España, Editorial Alianza, 180 pp.

Bosch, Eulalia, El placer de mirar. El museo del visitante, Unión Europea, Barcelona, Editorial Actar, 1998, 271 pp.

Cabanne, Pierre, Rembrandt, Konecky & Konecky, New York, USA, Printed in Italy, 1a. Ed. francés, 1991, 1a. edición inglés, 1997, Trad., Sean Konecky, 160 pp.

Calvo Serraller, Francisco, El greco. El entierro del Conde de Orgaz, España, Editorial Electa, 1994, 143 pp.

Características y clasificación de los libros alternativos., s.p.i. material fotocopiado

Carrión, Ulises, El nuevo arte de hacer libros., Libros de Artista, s.e. 1988, 19 pp.

Chuhurra López, Osvaldo, Estética de los elementos plásticos. España, Nueva colección Labor, 1970, 154 pp.

Cortázar, Julio, Rayuela. Colombia, Editorial La oveja negra, 1984, 155 pp.

Del Conde, Teresa, Tres Maestros. reflexiones sobre Bacon, Motherwell y Tamayo. Grijalbo-UNAM, México, 1997.

El libro de Artista. Colombia, Ediciones de arte dos gráfico, 9ª. Feria Internacional del libro, 1994, 48 pp. (catálogo)

El libro de Artista en la vida cotidiana. Argentina, Museo Molino de Papel "La villa" XXIII Feria Internacional del libro de Buenos Aires, 1997 (Catálogo)

Escolar, De la escritura al libro. España, s.e., 1976

Ey, Henri; Bernard, P; Brisset, Ch., Tratado de psiquiatría. España, Ed. Toray - Masson, S.A., 1969, 1183 pp.

Ferrater Mora, J. Diccionario de Filosofía. España, Editorial Ariel Referencia, 1994, 3830 pp.

Francis Bacon. España, Ed. Polígrafa, 1994, 64 pp., 122 il. color, 12 il. b/n

Garrido, Felipe, Del tiempo. el amor y el cuadratín, en Tierra con Memoria y Otros ensayos. México, Editorial Universidad de Guadalajara, "Colección Fundamentos", 1991.

Gubern, Román, La mirada opulenta. exploración de la iconósfera contemporánea. México, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1987, México, 1992, 426 pp.

Hoffberg, Judith A., Libros de artistas mexicanos en artworks. s.p.i. material fotocopiado

Hoffberg, Judith A., Obras en formato de libro: Renacimiento entre los artistas contemporáneos. s.p.i. material fotocopiado

Horkheimer, Max; Adorno W. Theodor, Dialéctica del iluminismo, Argentina, Editorial sudamericana, 1969, 302 pp.

Huidobro, Vicente, Altazor, México, Ediciones Coyoacán, Colección Reino Imaginario, 1997, 113 pp.

Kant, Manuel, Crítica de la razón pura, México, Editorial Porrúa, Col. SEPAN CUANTOS...#203, 1991, 375 pp.

Kartofel, Graciela; Marín, Manuel, Lo formal y lo alternativo, Ediciones DE y EN artes visuales, México, Editorial UNAM, COL. Biblioteca del editor, 1992, 100 pp.

La Biblia de Jerusalén, Los libros proféticos, Libro de Daniel: Susana y el Juicio de Daniel, España, Editorial CELAM, 1984, 1927 pp.

La iconografía en el arte contemporáneo (Coloquio internacional de Xalapa), México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Estudios de Arte y Estética 16, UNAM; 1982, 248 pp.

Lever, Jane, Soccer Madness, The University of Chicago, 1983  
Trad. Locura por el Fútbol, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, 358 pp.

Libros de artistas, Catálogo de la exposición, España, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y bibliotecas, 1982, 47 pp.

Livres de poèsi, s.p.i. material fotocopiado

López-Rey, José, Velázquez, la obra completa, España, Taschen, Wildenstein Institute, 1999, 328 pp., 317 i.

Lumbreras, Ernesto, El ojo del fulgor, la pintura de Arturo Rivera, México, Círculo de arte, CNCA, 2000, 32 pp. 30 il.

Lyons, Joan, (Editor), Artists' books: a critical antology and sourcebook, New York, USAGibbs M. Smith, Inc. Pregrine Smith Books & Visual Studies Workshop press, 1985, 269 pp.

Miccini, Eugenio, Liber, del Catálogo Líber, 1980

Moran, Bruno, ¿Cómo nacen los objetos?, España, Editorial Gustavo Gili, 1983



Morleau-Ponty, Maurice, El ojo y el espíritu, Argentina, Editorial Paidós, 71 pp.

Noel, Lapoujada, María (coordinadora), Espacios imaginarios, primer coloquio internacional, Facultad de Filosofía y Letras, México, UNAM, Colección Jornadas, 1999, 372 pp.

Paris, Jean, El espacio y la mirada, España, Editorial Taurus, 1931, 379 pp.

Pelliteri-Astori, Esquemas de compaginación, Prontuarios gráficos no. 5, España, Ediciones Don Bosco, 1975, 19 pp.

Pierautoni, Ruggero, El ojo y la idea: Fisiología e historia de la visión, Barcelona, Editorial Paidós, 1984, 202pp.

Rattner, Joseff, Psicología y Psicopatología de la vida cotidiana, México, SXXI editores, 1965, 260pp.

Renan, Raúl, Los otros libros. distintas opciones en el trabajo editorial, México, Ed. UNAM, col Biblioteca del editor, 1988, 50 pp.

Repollés, José (recopilador), Las mejores historias mitológicas, México, Editorial Bruguera, 1977, 445 pp.

Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke, Honnef, Arte del Siglo XX, Alemania, Taschen, 1999 II Vol. 840 pp., 1094 i.

Sánchez Vázquez, Adolfo, La pintura como lenguaje, México Facultad de Filosofía y letras, Colegio de Filosofía, Cuaderno No. 1, UNAM, 1976, 61 pp.

Stellweg, Carla, Impresiones. Libros de artistas, s.p.i. material fotocopiado

The 20 th. Century Art Book, USA, Editorial Phaidon, 1996, 512 pp.

Verdi, Franco, The eras of the artists' book, Catálogo Líber, 1980.

Wilson, Adrian, The design of books, USA, Editorial Cronicle Books, 1993.

TEJES CON  
FALLA DE ORIGEN



2



3



4



5



6



7



8



9



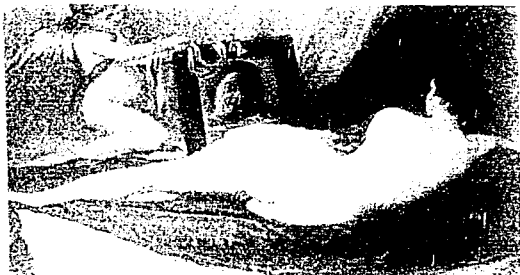
10



11



12



13



14



15



16



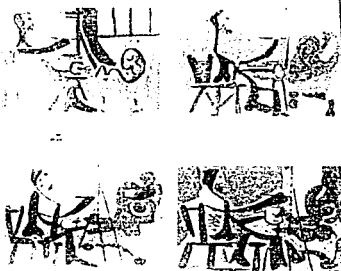
17

18



19

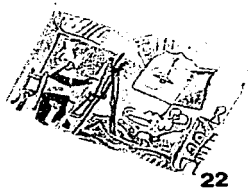
20



21



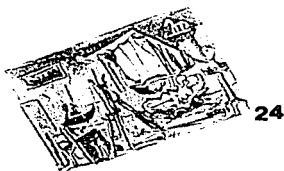
6



22



23



24

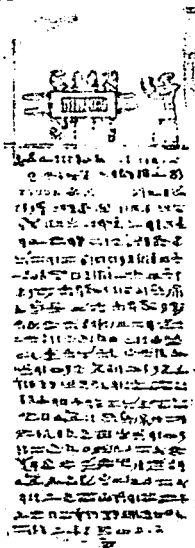


25

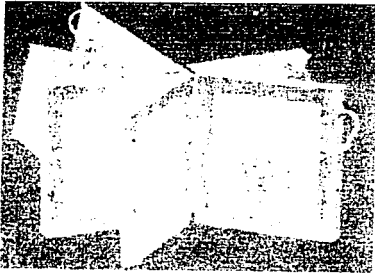




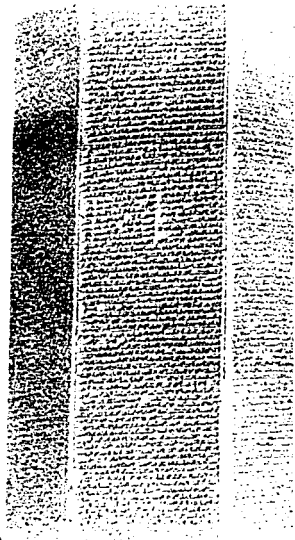
26



27



28



29



30

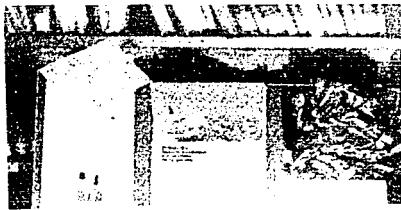


31

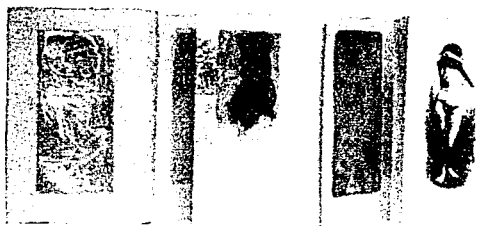
不是湖南今可法服其西左  
 德固宜且于也其非其加因不  
 出此然 法明



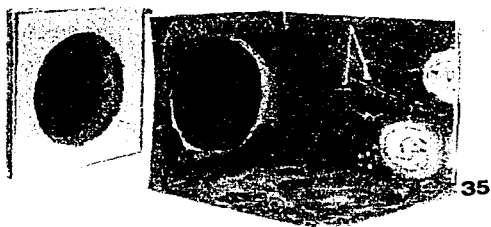
32



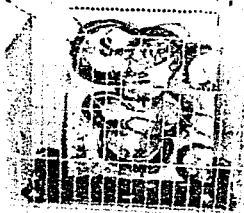
33



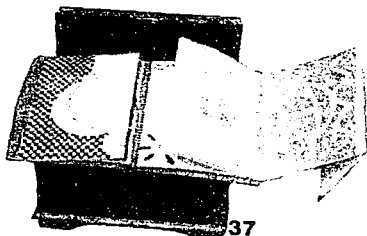
3



35



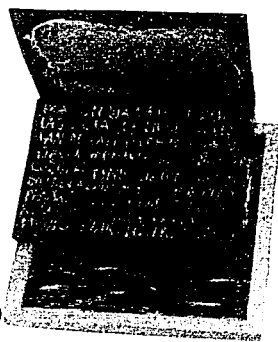
36



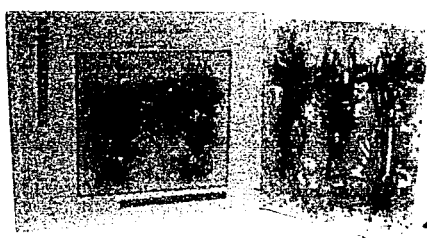
37



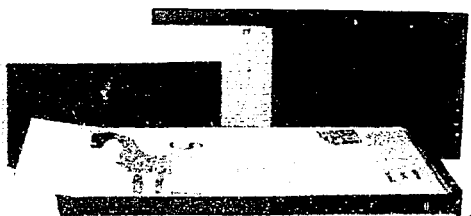
38



39

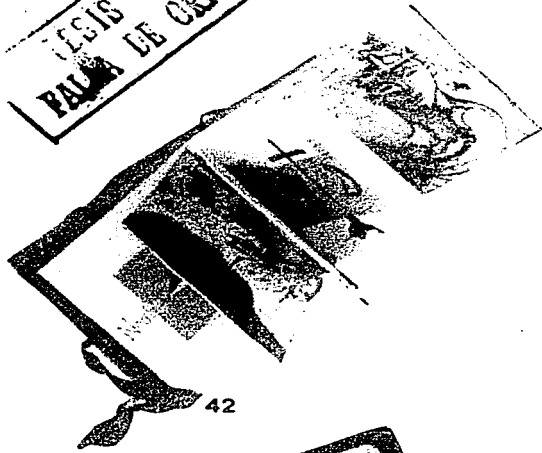


40

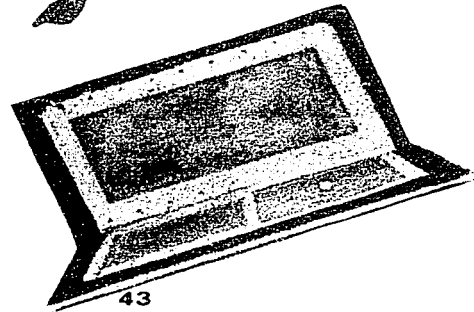


41

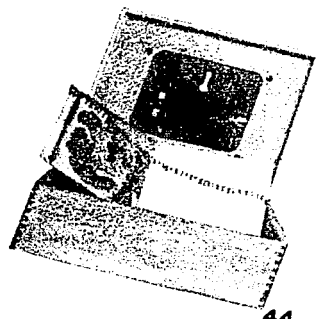
RESIS C/ M  
PALMA DE ORCEN



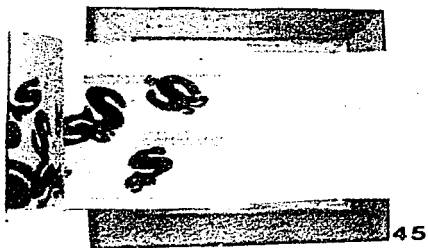
42



43



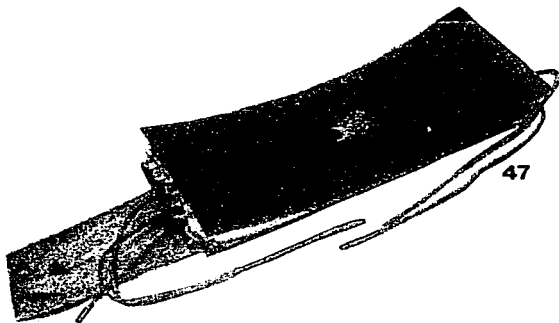
44



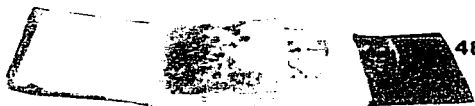
45



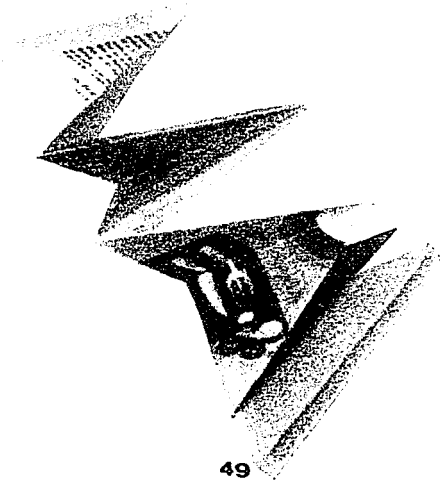
46



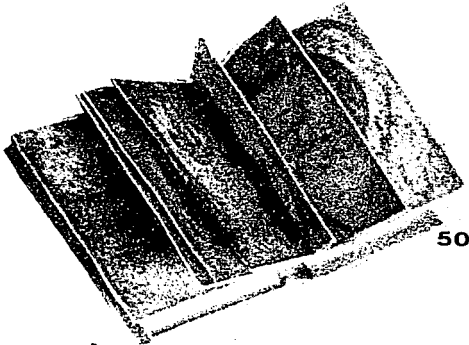
47



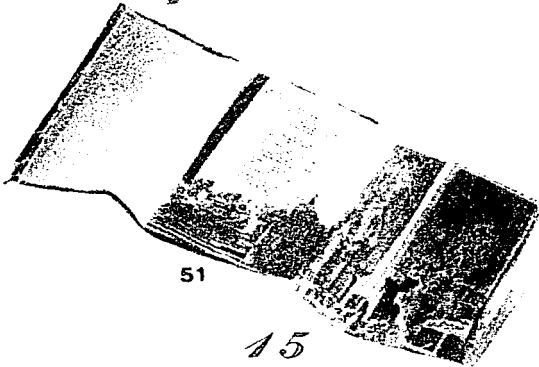
48



49



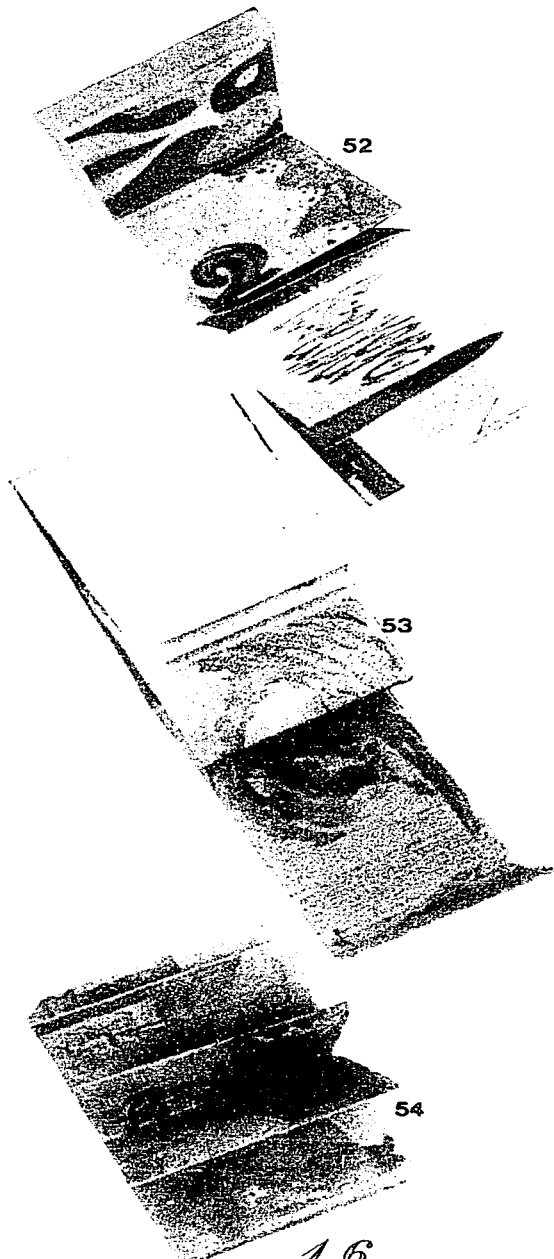
50



51

15

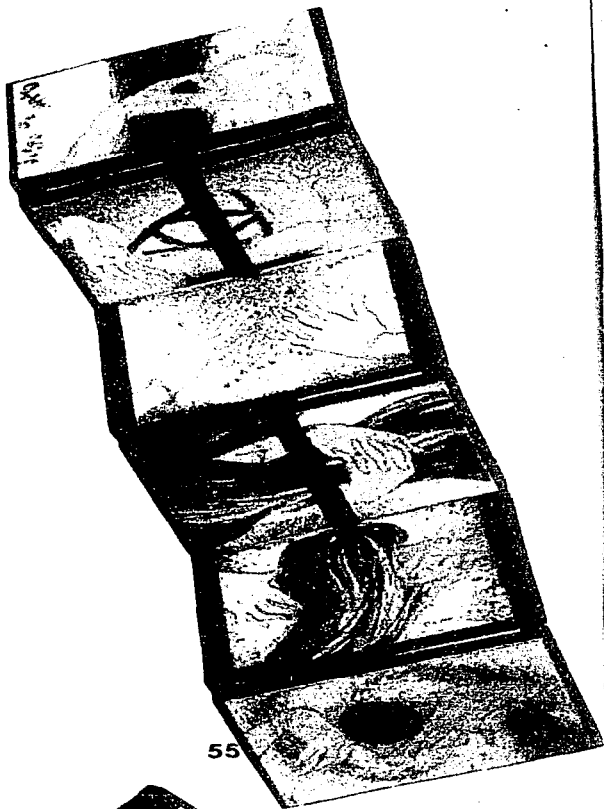




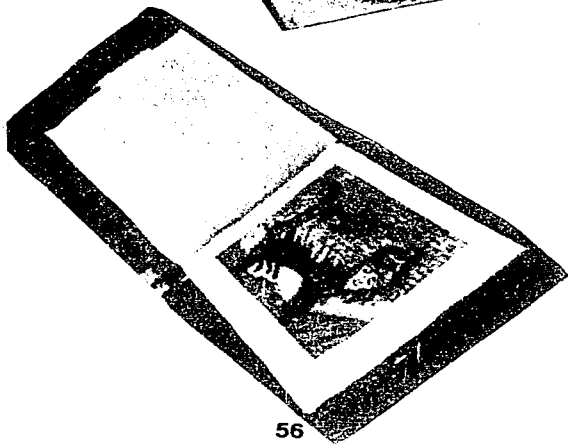
52

53

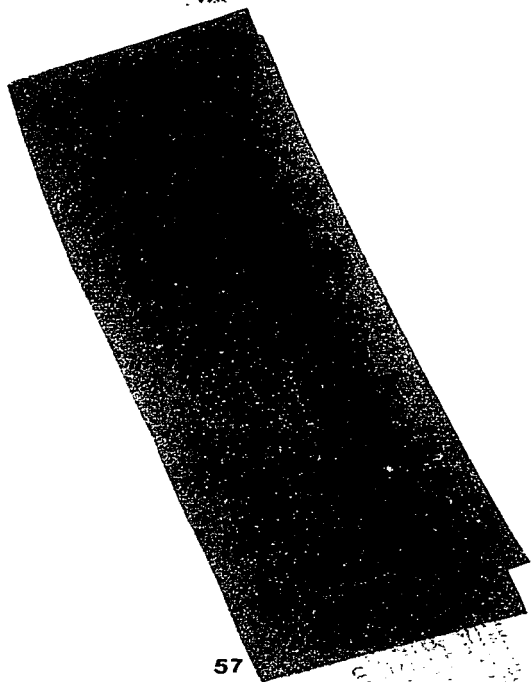
54



55

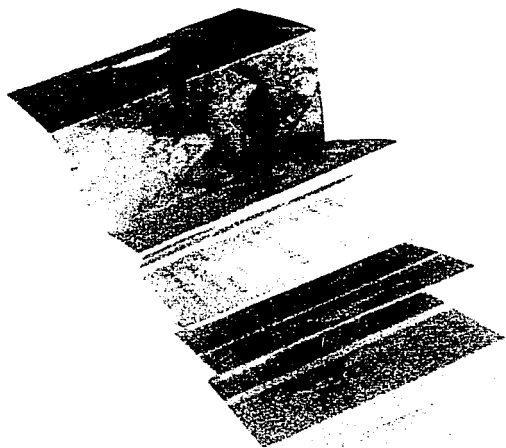


56



57

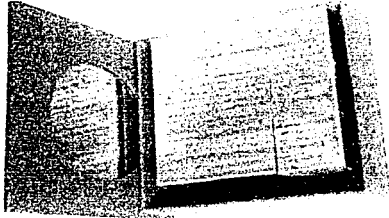
ENTIRE  
ENTIRE



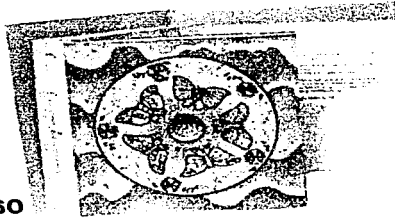
58

18

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



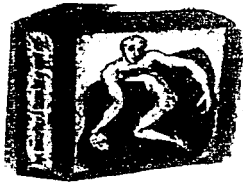
59



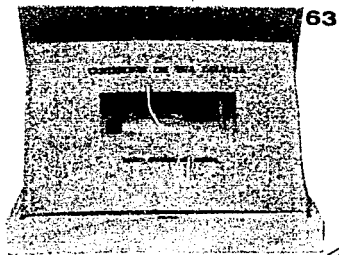
60



61



62



63



64



65

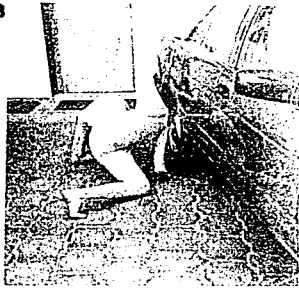


66

67

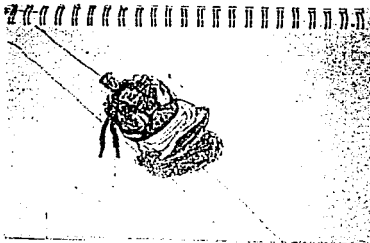


68



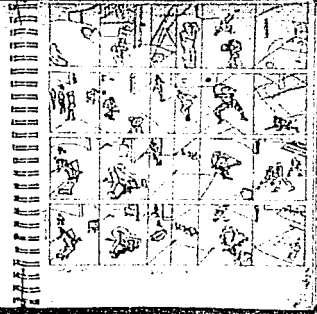
69



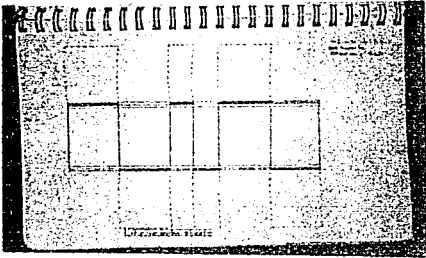


70

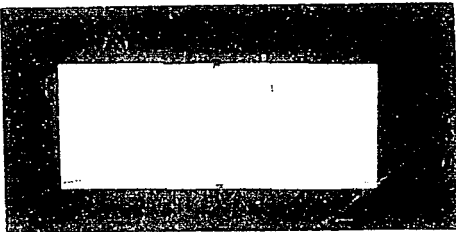
71

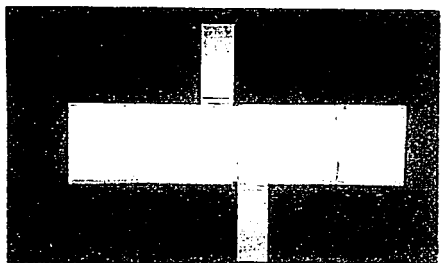


72



73





74



75



76





77



78

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



79



80



81



82



83



84



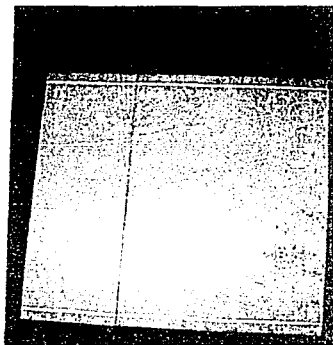
85



86

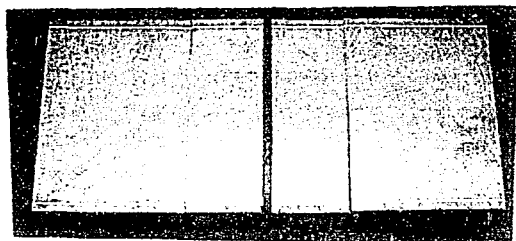
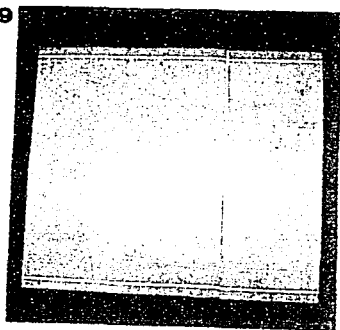


87



88

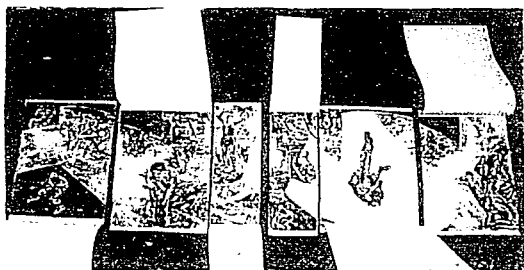
89



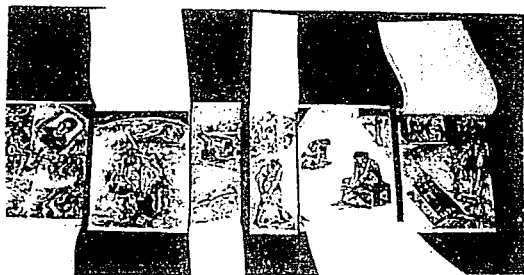
90



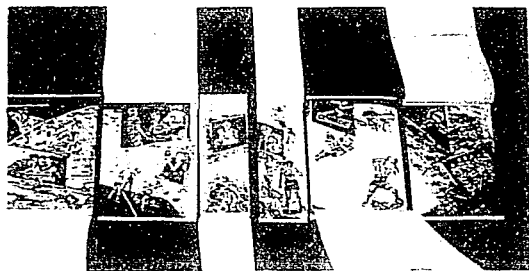
91



92



93



94

## Índice de imágenes

1. Susana y los viejos.....1  
Peter Paul Rubens, óleo sobre tabla, 66x51  
cm. Museo Nacional, Estocolmo.
2. Susana y los viejos.....1  
Peter Paul Rubens, Dibujo, Museo del  
Louvre, París.
3. Susana y los ancianos.....1  
Jacopo Tintoretto, Museo del Louvre, París
4. Susana y los ancianos.....2  
Jacopo Tintoretto, Kunsthistorisches  
Museum, Viena
5. Susana y los viejos.....2  
Rembrandt van Rijn, Oleo sobre tela,  
47.5x39 cm. Mauritshuis, The Hague
6. La casta Susana (El baño de Susana).....2  
Jean - Jaques Henner, Museo de Orsay,  
París
7. Susana y los viejos.....3  
Guercino (Giovan Francesco Barbieri)  
Museo del Prado, Madrid
8. Susana y los viejos.....3  
Peter Paul Rubens, óleo sobre tabla,  
Museo Real Academia de Bellas Artes de  
San Fernando
9. Susana y los viejos.....3  
Francisco de Goya, Temple sobre marfil,  
5.5 x 5.5 cm. Colección Sebba, Londres,  
Reino Unido
10. El nacimiento de Venus.....4  
Sandro Botticelli, Temple sobre lienzo,  
1.72 x 2.85 m., Galleria degli Uffizi,  
Florencia



11. El sueño de Venus .....4  
Giorgione, Tomada de: Wundram, Manfred,  
La pintura del Renacimiento, Taschen,  
Portugal, 1997, 159 pp.
12. La Venus Frígida.....4  
Peter Paul Rubens, Oleo sobre tabla, 143 x  
185 cm. Museo Real, Amberes
13. La Venus del espejo.....4  
Velázquez, óleo sobre tela, London, The  
Trustees of the Natinal Gallery
14. La Venus de Urbino.....5  
Tiziano, óleo sobre tela, 119 x 165 cm.,  
Florenca, Galleria degli Uffizi
15. El nacimiento de Venus.....5  
Alexandre Cabanel, Museo de Orsay,  
París
16. El nacimiento de Venus.....5  
Adolphe-William Bouguerau, Museo del  
Ermitage, San Petesburgo
17. El pintor y su modelo .....6  
Pablo Picasso, Tomado de: Warncke  
Carsen-Peter, Pablo Picasso 1881-1973,  
Taschen, Alemania, 1993, 200 pp.
18. El pintor y su modelo.....6  
Pablo Picasso, ibid.
19. El pintor y su modelo.....6  
Pablo Picasso, ibid.
20. El pintor y su modelo.....6  
Pablo Picasso, ibid.
21. Rembrandt y Saskia.....6  
Pablo Picasso, ibid.
22. El pintor y su modelo.....7  
Pablo Picasso, ibid.

23. El pintor y su modelo.....	7
Pablo Picasso, Ibid.	
24. El pintor y su modelo.....	7
Pablo Picasso, Ibid.	
25. El estudio del pintor (detalle).....	7
Gustave Courbet, tomada de: Neret, Gilles, <u>El erotismo en el arte</u> , Taschen, Alemania, 1993, 200 pp.	
26. Códice Peresiano.....	8
Biblioteca Nacional de París	
27. Papiro Egipcio.....	8
(El libro de los muertos) Tomada de: <u>Origen, desarrollo y Proyección de la impresión en México</u> , UNAM, 1981, p.20	
28. Tablillas enceradas .....	9
Ibid, p.21	
29. El código de Hamurabi .....	9
Museo del Louvre, París, Francia	
30. Tablero del templo XIV.....	9
Palenque, Mex.	
31. Tablilla de arcilla .....	10
Santuario de Sippar cerca de Babilonia. Siglo IX a.C.	
32. Ideograma de la escritura china.....	10
Pintura de Wen Cheng Ming (1470-1559)	
33. Libro Maleta.....	10
Paz, Octavio, <u>Marcel Duchamp o el estilo de la pureza</u> .	
34. Libro del Seminario del libro alternativo.	11
35. Libro del Seminario del libro alternativo..	11
36. Libro del Seminario del libro alternativo..	11
37. Libro del Seminario del libro alternativo..	11
38. Libro del Seminario del libro alternativo..	12
39. Libro del Seminario del libro alternativo..	12

40. Libro del Seminario del libro alternativo..	12
41. Libro del Seminario del libro alternativo..	12
42. Libro del Seminario del libro alternativo..	13
43. Libro del Seminario del libro alternativo..	13
44. Libro del Seminario del libro alternativo..	13
45. Libro del Seminario del libro alternativo..	14
46. Libro del Seminario del libro alternativo..	14
47. Libro del Seminario del libro alternativo..	14
48. Libro del Seminario del libro alternativo..	14
49. Libro del Seminario del libro alternativo..	15
50. Libro del Seminario del libro alternativo..	15
51. Libro del Seminario del libro alternativo..	15
52. Libro del Seminario del libro alternativo..	16
53. Libro del Seminario del libro alternativo..	16
54. Libro del Seminario del libro alternativo..	16
55. Libro del Seminario del libro alternativo..	17
56. Libro del Seminario del libro alternativo..	17
57. Libro del Seminario del libro alternativo..	18
58. Libro del Seminario del libro alternativo..	18
59. Libro del Seminario del libro alternativo..	19
60. Libro del Seminario del libro alternativo..	19
61. Libro del Seminario del libro alternativo..	19
62. Libro del Seminario del libro alternativo..	19
63. Libro del Seminario del libro alternativo..	19
64. Libro del Seminario del libro alternativo..	20
del Maestro Pedro Ascencio	
65. Libro del Seminario del libro alternativo..	20
66. Libro del Seminario del libro alternativo..	20
del Maestro Pedro Ascencio	
67. Registro Fotográfico.....	21
68. Registro Fotográfico.....	21
69. Registro Fotográfico.....	21
70. Boceto de un tenis .....	22
71. Bocetos de uno de los polípticos.....	22

72. Plano del libro cancha.....	22
73. Maqueta del libro cancha.....	22
74. Maqueta del libro cancha.....	23
75. Prueba de estado, proceso de grabado..	23
76. Prueba de estado, proceso de grabado..	23
77. Copia de autor, proceso de impresión....	24
sobre papel amate	
78. Copia de autor, proceso de impresión....	24
sobre papel amate	
79. Copia de estado, proceso de grabado....	25
80. Copia de autor, proceso de impresión....	25
sobre tela, tinta castaña	
81. Copia de autor, proceso de impresión....	26
sobre papel amate, tinta castaña.	
82. Copia de autor, proceso de impresión....	26
sobre papel imitación pergamino	
83. Copia de autor, proceso de impresión....	27
84. Copia de autor, proceso de impresión....	27
sobre tela	
85. Copia de estado, proceso de grabado...27	
86. Copia de autor, proceso de impresión...28	
sobre papel amate azul.	
87. Copias de autor, proceso de impresión.28	
sobre papel guarro para acuarela	
88. Una portada del libro cancha.....	29
89. La otra portada del libro cancha.....	29
90. Vista frontal del libro cancha.....	29
91. Políptico 1.....	30
92. Políptico 2.....	30
93. Políptico 3.....	30
94. Políptico 4.....	30