

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS



“El libro objeto como producción editorial autogestiva
(del objeto libro al libro objeto)”

Tesis
que para obtener el título de:
Licenciada en Diseño Gráfico
presenta
Claudia Rocha Valverde

Director de Tesis: Dr. José Daniel Manzano Águila

México, D. F., 2004



DEPTO. DE ASESORIA
PARA LA TITULACION
ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLÁSTICAS
XOCOMILCO D.F.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Este trabajo está dedicado a las mujeres del Centro de Rehabilitación Social (CERESO), que participaron en su momento, y a todos los niños y adultos que aportaron creativamente sus propuestas a lo largo de los talleres en el estado de San Luis Potosí.

Dedico de forma especial mi trabajo a:

Rosa María y Gregorio

Santiago y Valentina

Armando

y Fernando Buen Abad

“No será el miedo a la locura lo que nos obligue a bajar las banderas de la imaginación”.

André Breton

El libro objeto como producción editorial autogestiva

(del objeto libro al libro objeto)

| | |
|--|----|
| Introducción | 1 |
| CAPÍTULO PRIMERO: Índice semántico | 7 |
| 1. Del papiro al libro electrónico | 11 |
| 1.1 Antigüedad | 12 |
| 1.2 Medioevo | 19 |
| 1.3 Contexto contemporáneo y propuestas posmodernas | 28 |
| 1.4 La naturaleza del objeto en A. Breton y M. Duchamp | 31 |
| 1.5 Clasificación de "los otros libros" | 37 |
| 1.6 Hacia la producción editorial autogestiva (formación de talleres) | 50 |
| 1.6.1 Actitud de un creativo frente a su trabajo | 51 |
| 1.6.2 El ejercicio de las emociones | 53 |
| 1.6.3 El juego de las invenciones | 56 |

| | |
|---|-----|
| CAPÍTULO SEGUNDO: Índice sintáctico | 57 |
| 2. Un juego llamado libro | 60 |
| 2.1 Reconocimiento de la evolución del libro | 61 |
| 2.2 Diseño y crisis de la forma, otras opciones | 67 |
| 2.3 Concepto de reciclaje | 71 |
| | |
| CAPÍTULO TERCERO: Índice pragmático | 75 |
| | |
| 3. Relación del libro objeto con el espectador | 77 |
| 3.1 Funcionalidad subjetiva y objetiva | 80 |
| 3.2 Texto de presentación de la exposición de los libros objeto realizados en distintos talleres | 83 |
| 3.3 Testimonios | 85 |
| | |
| Conclusiones | 87 |
| | |
| Bibliografía | 91 |
| | |
| Anexo I | 94 |
| | |
| Anexo II | 98 |
| Formato libre de entrevistas con realizadores reconocidos de libro objeto | |
| • Felipe Ehrenberg | 99 |
| • Yani Pecanins | 115 |
| • Gabriel Macotella | 123 |
| • Vicente Rojo | 127 |
| • Manuel Marín | 134 |

Introducción

La memoria es la referencia inmediata de las sensaciones y de las imágenes, y como proceso continuo del desarrollo del conocimiento pelea cotidianamente por ganar espacio al olvido.

Ese objeto llamado libro es uno de los testimonios más contundentes del oficio de la memoria creativa y colectiva que quedó instalado como vehículo del pensamiento y que ha logrado muchas veces, desde sus inicios, convertirse en uno de los grandes fetiches de la cultura. Despertó el deseo de posesión como canal de conocimiento y por sus valores estéticos, principalmente en su origen cuando privilegiaba su artesanidad y su característica de objeto único hasta los principios de la imprenta. Es parte también del desarrollo del espíritu coleccionista de muchos individuos que le asignaron valores en la fascinación primero por el objeto artesanal y como recipiendario de afectos de su poseedor.

El libro, por todas sus connotaciones objetivas y subjetivas, es parte vital del espíritu del coleccionista de objetos simbólicos que fincan su origen en el deseo de cada individuo por perpetuarse como acto permanente de desdoblamiento de la personalidad fantasiosa y nostálgica entre otras; el libro establece su presencia para significar la necesidad de culto y ritualidad de las imágenes, sea cual sea su origen, su tiempo o manufactura.

El libro, como parte del sistema de objetos que atesora un coleccionista, digamos en su calidad de objeto, funciona como el espejo perfecto donde las imágenes que devuelve no son las reales, sino las deseadas al atrapar la energía y el afecto de su poseedor adquiriendo el alma que define la posesión de este tipo de objetos.

No pocos se sienten atraídos y nostálgicos por el libro ante la inminencia de una posible pérdida de este libro como objeto, frente al desarrollo desbocado de la nueva tecnología que lo coloca como "especie" a punto de extinción, atentando contra la pasión que le merece su riqueza objetual y el oficio que instauró su memoria. Sin embargo la memoria de este objeto es tan poderosa, que permite la transformación hacia formatos complementarios que sencillamente enriquecen sus posibilidades y su alcance como vehículo del conocimiento.

Las ideas externadas a lo largo de estas páginas, son una ofrenda por la pasión hacia el objeto libro y/o libro objeto, con todo el misterio y secretos



que han desencadenado el deseo por su posesión, el culto y fetichismo que se narra en libros hechos sobre historias de libros como *El Manuscrito de Samarcanda*, *El Nombre de la Rosa*, *El libro de arena*, etcétera. Este trabajo refleja un camino largo de reflexión y experimentación de otras posibilidades para reinventarlo, sin el afán de desentrañar su secreto, sino más bien, de inventar otros.

El hecho de haber hurgado en su historia, responde a la necesidad de comprender el concepto primigenio que permitió su desarrollo como medio de expresión, además del reconocimiento de su producción en un principio con diferentes materiales orgánicos.

Al reconocer la historia del libro, se vuelve necesario diferenciar que la participación de los autores de libros los ubica como los responsables de la conceptualización y realización del contenido, y quien verdaderamente los hace —en todo aquello que involucra el diseño, la impresión, etcétera— casi por lo general, no tiene relación alguna con la producción del texto.

Un libro, como un cartel, no son más que vehículos que sintetizan la información mediante el trabajo creativo. Este método de aprendizaje sobre la experiencia, encierra el carácter lúdico y azaroso de la “creación aplicada”, término al que se refería Walter Gropius para denominar el diseño.

La primera parte de este proyecto es un compendio sobre la historia del libro que fue necesario

para poder establecer el contexto histórico que refiere también, la evolución del objeto en cuestión, aunque abunde en la forma tradicional de hacer libros. Este marco histórico referencial, puede resultar demasiado visto, sobre todo lo que concierne a la antigüedad y el medioevo, desde las tablas de arcilla, los papiros, hasta los manuscritos monacales. El viraje en la historia de la producción del libro comienza más bien en la época contemporánea cuando se empiezan a crear libros bajo otros criterios estéticos: “los otros libros” como los llamó Raúl Renán. Este momento es realmente cuando puede definirse con claridad quién es un “hacedor de libros”.

Después de atravesar la historia surgirán conceptos diferentes de personajes que han incursionado en la producción de esos otros libros, y que facilitarán una aproximación a los diferentes libros que se han producido en el siglo XX, y no necesariamente al libro hecho de pliegos de papel comprimidos, llenos de letras e imágenes, que portan información específica sobre un tema.

El libro es entonces un medio de expresión en sí mismo, el hecho reside en el tratamiento que cada individuo haga de esta idea, desde su carácter masivo a través de la reproducción industrial, o de una manera particular si se suprime su textualidad, privilegiando su carácter objetual y como obra única.

La idea predominante hasta ahora es la del libro convencional, ya que la diversificación de di-



cho concepto ha formado su propia cultura del libro desde sus principios. La misma alfabetización por medio de los signos gráficos del lenguaje en su carácter masivo, es el soporte fuerte del libro convencional. Al respecto es importante cuestionar si es posible la diversificación del lenguaje de un libro objeto.

Es por esto que cuando se sugiere la idea de experimentar otra posibilidad, es porque en este proceso se involucran gentes de diversas disciplinas, incluso, gente iletrada. Esta propuesta de trabajo se abre a la participación de todo aquel que desee experimentar en un acto lúdico, la producción de un libro propio.

La propuesta de este trabajo se dirige al proceso de experimentación para la producción de libros que hablen de sí mismos y de sus autores, definiendo este tipo específico de producción como libro objeto.

La reflexión que dio lugar a este proyecto, ha sido la necesidad de replantear la actitud del creador de mensajes informativos, ante la saturación e insensibilidad de la vorágine de los medios que privilegian la inmediatez y el efectismo "seductor" de la imagen visual, inhibiendo la capacidad de desarrollo de otras funciones sensoriales.

El desarrollo de la nueva tecnología, parece correr más rápido que el posible debate de la necesidad de expresión como principio, y el análisis de la forma y los medios para expanderla eficientemente.

El medio para la expresión, ha sido trastocado hasta convertirse en principio y fin único en aras del consumo masificado de información, como resultado de una política mezquina del manejo de los medios, que presenta una fuerte tendencia a uniformar la diversidad cultural si no se proponen contenidos alternativos. Esta situación requiere de la crítica y del análisis permanentes para esgrimir propuestas más sensibles a través de la formación y promoción de espacios de expresión distintos, que faciliten el camino hacia la reeducación y desinhibición de las posibilidades creativas como proceso vital, para así reinventar o recrear la capacidad de apreciación. Antes de la tecnología, está la necesidad de expresión.

La propuesta del taller-espacio que aquí se plantea tiene tres principios fundamentales:

Primero, que el concepto creatividad es un proceso inherente de todo individuo y que instaura su desarrollo en la experimentación y búsqueda de canales para su manifestación; es la necesidad de respuesta al "vacío" con su bagaje de conocimientos y sensaciones preestablecidos, que se enriquece con la experiencia posibilitando el desarrollo del pensamiento y la sensibilidad, determinando la formación de una actitud crítica.

En segundo lugar, se trata de la aplicación de diferentes técnicas de autoaprendizaje, en un ejercicio de reconocimiento de las propias cualidades orgánicas, traducidas en la reflexión y la manualidad



como procesos permanentes, a través de la creación de formas que transmitan la manera de entender y sentir de los participantes.

Finalmente, el proceso de reconocimiento de la propia sensibilidad se concretará en la producción de un libro objeto como medio de expresión creativa de su creador y por sí mismo. La coartada del libro objeto reside en la actitud de apertura del caudal de sensibilidad externado en su proceso, y la alternativa de un “quiebre” formal de la inercia de la especialización para reabrir las posibilidades de reconocimiento de otros medios de expresión en un ejercicio autogestivo.

Este trabajo consta de tres partes: el índice semántico, que refiere la descripción de los conceptos primordiales como eje semántico; la segunda parte, el índice sintáctico, relata aquello que técnicamente hace posible la aplicación de la primera parte, se trata pues del vehículo en el que se montan las ideas; por último, el índice pragmático, se refiere al público con el que interactúa el productor del libro objeto y la apreciación que se desprende ante este hecho por parte del usuario. Este capítulo final pone a prueba la viabilidad de la expresión a través de la concatenación adecuada de los elementos anteriores.

A través del trabajo creativo se juega a ser uno mismo; este es el aspecto de la vida que contiene todas las fantasías que no se expresan cotidianamente. El reto consiste en imprimir cons-

tantemente las emociones que estimula el medio que conforma al realizador.

El objeto de este texto, es la propuesta de un plan de trabajo experimental donde entran en juego todos los sentidos, si se entiende por esto, el proceso de re-aprendizaje y re-inención sobre la experiencia. El método de trabajo que se plantea aquí, se sugiere sencillamente como un proceso de experimentación que tiene como móvil la producción de un libro objeto.

En el primer capítulo del proyecto, se mencionan los conceptos que se involucran en un juego que se ha denominado como la “reinención de las emociones”, y que comprende —por mencionar algunos—, el carácter lúdico del proceso, el juego de seducción, el deseo, la sorpresa, etcétera.

Un libro es un medio de expresión vital, pero sobre todo vigente si se observa su trascendencia a través del testimonio de las obras en el sentir y pensar de una cultura. Es importante observar que dicho medio ha conservado un lugar preponderante entre los vehículos informativos y puede servir también como pretexto para redescubrir la creatividad y la manualidad si se pone en práctica la experiencia y el sentir que marca el propio contexto, del que se reciben los elementos conceptuales y materiales para recodificarlos en favor de la expresión creativa.

El segundo capítulo está destinado concretamente a la descripción de la metodología que será



utilizada en un taller de experimentación para la producción de libro objeto el cual relata el planteamiento de un proyecto específico, las técnicas para su desarrollo, materiales, tipo de reproducción, etcétera, hasta aterrizar en el tercer capítulo donde se relata la evaluación del proyecto terminado y la relación con su referente.

Este método de trabajo fue planeado de forma tal, que pueda ser implementado por diseñadores y público en general, para experimentar la libertad lúdica que existe en todo proceso creativo, y de esta forma, hacer menos esquemático y/o convencional el proceso que se establece para diseñar un objeto.

Sea pues, este libro de formato tradicional, para hablar de "los otros libros" como los llamó Raúl Renán.



Índice semántico

Objetivo:

Este primer capítulo, también denominado índice semántico, inicia como referencia contextual con la historia de la idea de libro como se le ha comprendido tradicionalmente. Este objeto que ha significado una especie de “almacen” de la memoria del pensamiento y del sentir de la humanidad, ha sido también la referencia inmediata para la producción de propuestas diferentes en torno a la idea de que en primer lugar, es un medio de expresión y que después de cientos de años, en el siglo XX principalmente, significó la posibilidad de ser abordado con “otros ojos”, en la intención que tuvieron individuos creativos al proponerlo como objeto de expresión por sí mismo sin que necesariamente dependiera de la palabra escrita para poder producirse.

Es evidente que el libro desde su origen, ha adquirido un lugar preponderante en la historia de la humanidad, hecho que le ha otorgado la fuerza necesaria para su preservación. Se antoja como una secuencia interminable de enigmas; la revelación de un enigma lleva a otro y de esta forma la cadena se hace interminable.

Distintas propuestas sobre las posibilidades estéticas del libro, se esgrimieron a partir de los años 60 en Europa, Estados Unidos y Latinoamérica,

cuando la producción de otro concepto de libro fue más prolífica.

Si se comprende su origen en la antigüedad, se llega a la conclusión de que la idea de libro tradicional persiste, y sólo en algunos casos específicos se presenta un cambio en su concepto y su forma. El mismo hecho de hurgar en la historia de este medio tan importante, tiene un objetivo primordial, desde el momento en que dicho trabajo se apoya en el estudio conceptual y formal del objeto llamado libro.

La historia del libro de tipo convencional, abarca de manera sintética la antigüedad, la edad media y el contexto contemporáneo a partir del cual empiezan a surgir nombres de personajes e ideas esenciales, que constituyen el eje rector del proyecto que se plantea en las siguientes páginas. Este capítulo propone el análisis de distintas propuestas conceptuales como sustento semántico para vigorizar el propio significado del tipo de obra que aquí se plantea y que basa su objetivo en la exploración del deseo como fuerza potencial de la creatividad.

Es a finales del siglo XIX cuando surgieron propuestas de vanguardia que habrían de nutrir la experimentación de nuevas alternativas en la producción de los libros, como fue el caso de los



prerafaelitas en Inglaterra, entre los que destacó sobremanera la figura de William Morris. El surgimiento de expresiones distintas como libro objeto, libro de artista y libros alternativos, se establece hasta el siglo XX dentro del marco conceptual del arte contemporáneo.

El estudio de la historia del libro tiene por objetivo conocer en primer lugar las reglas de producción del libro tradicional, para después transformarlas en favor de una idea de libro diferente. En esa historia se encuentran las bases del libro objeto que ha sido tratado por un artista como Marcel Duchamp (sin que él mismo se propusiera producir libro objeto), en quien se reconoce la autoría de una de las tantas acepciones del concepto en el medio contemporáneo.

Con las vanguardias de los años 60, la producción de “nuevos” libros implicaba que su realizador estuviera a cargo de todo el proceso. Otro aspecto interesante fue el hecho de que los nuevos “hacedores” de libros no fueron necesariamente escritores. Se trató más bien de una forma de expresión creativa a la que accedieron artistas de distintas disciplinas. Incluso en Estados Unidos, surgieron individuos especializados en este tipo de producción sin pertenecer a algún ámbito artístico específico.

El objeto al que se refiere este trabajo tiene un nombre preciso, se llama libro, con la idea de respetar dicho vocablo debido a su origen etimológico. La palabra libro viene del griego *liber*, que significa

corteza de árbol, por lo que mantiene una relación directa con las texturas orgánicas que le dieron principio y que de alguna forma siguen dándosele.

La historia de este objeto remite en sí mismo a la historia de la humanidad, su propia seducción consiste en la persistencia del enigma que cada quien hace de este objeto, desde el momento en que sigue ofreciendo un espacio abierto para verter las emociones que produce el juego de la imaginación y la fantasía en la combinación de los materiales, que sólo requieren ser colocados en el lugar adecuado, y de esta forma externar los caprichos más delirantes.

Este ejercicio se necesita para poner a prueba la capacidad de seducción que cada uno posee. La seducción debe ser un ejercicio cotidiano a través del deseo, que puede traducirse en la realización de un objeto propio.

El índice semántico provee y desglosa todos aquellos conceptos necesarios para aproximarse a definiciones que ni en el común de los diccionarios, ni en el lenguaje del arte existen. El hecho de recurrir a artistas como A. Breton y M. Duchamp —principalmente—, tiene la intención de recuperar el significado objetual que cualquier individuo imprime a los objetos que consume y crea dentro del plano emocional.

Tratar de encontrar la semántica objetiva y universalizadora de las cosas es aplicable a casos muy concretos en la producción de objetos,

pero cuando se involucra el misterio de la expresión libre no puede someterse a un juicio reduccionista para intentar comprender un acto creativo. Si bien existen lineamientos de orden técnico que sirven como guía para evaluar la concreción de una idea en un objeto determinado, no es fácilmente desmenuzable el nivel simbólico, sensitivo y lúdico que involucró el realizador en una obra.

Breton y Duchamp actuaron como espíritus libres para ejercer la creatividad como actitud crítica frente a un mundo cambiante que requería amortiguar el peso de las conciencias altamente racionalistas.

Los capítulos que se desarrollan a continuación proponen el acto creativo como proceso autogestivo permanente y el resultado —llámese en este caso libro objeto y/o alternativo— no es el fin en sí mismo sino parte de dicho proceso. Los conceptos particulares de estos autores como objeto-poema, objeto-surrealista, cajas-poema, se convirtieron en el eje teórico de la propuesta que se desglosa en las siguientes páginas. Se verán libros objeto producto de la imaginación libre de sus autores y que cada cual desarrolló con base en sus propias experiencias y emociones.



1. Del papiro al libro electrónico

1.1. Antigüedad

"En un principio era el verbo, mas el verbo sólo quedaba en el relato, en la tradición, en la memoria retentiva; después, en la voz de los juglares, de los relatores, quienes transmitían a las generaciones que les sucedían el motivo de su relato; en la antigüedad remota, el verbo era representado en símbolo rupestre, en glifo esculpido; más tarde en el papiro, en el papel de magüey, sobre piel de animal, sobre lienzo; así llegaron los antiguos pobladores mesoamericanos a la pictografía y al código".¹

La historia del libro corre paralela a la de la imprenta y a la invención de papel. En el estudio de la historia del arte pocas veces se menciona el trabajo que se le dedicó al libro como objeto de arte desde su inicio; quizá la razón consiste en que es un algo

tan común debido a su producción en serie. Sólomente cuando se trata de un libro de "arte" (porque lo vehicula) adquiere el valor de una disciplina artística, puesto que en su elaboración intervienen diferentes especialidades, que aún en la actualidad no se han definido como disciplinas artísticas, como es el caso del diseño y la edición —entre otras—.

Existe una característica similar entre el libro contemporáneo y el de la antigüedad en el hecho de que se les convirtió en objetos de culto. Desde siempre ha sido un objeto de difícil adquisición a pesar de su producción en serie, que se desarrolló mayormente desde principios del siglo XX. Antigüamente se le consideró como objeto de arte ya que su "hechura" era totalmente manual y se tuvo especial cuidado en su presentación lo que lo volvió necesariamente un objeto coleccionable como cualquier otra pieza de arte. Mientras más lujosa era la encuademación, tenía más demanda entre la clase noble, satisfaciendo la vanidad y el poder que significó la posesión de un objeto que contenía la literatura clásica y contemporánea de la época, además del fino acabado que muchas veces se realizaba con piedras preciosas.

La imprenta socializó la literatura de alguna manera, pero el libro como objeto, o portador del arte, es todavía uno de los fetiches de la cultura a los que



Códice de Teloloapan,
Tultepec y Acatlán, 1558
(AGN)

¹ POMPA Y POMPA, Antonio, *450 años de la imprenta tipográfica en México*, p. 9.

no puede acceder la mayoría, debido a su elevado costo.

El libro evolucionó básicamente a través de la impresión sistematizada, a partir de la invención de los tipos móviles. La imprenta surgió con el objeto de facilitar el acceso del común de la gente a los textos, sin embargo, fue desde el momento de su aparición un elemento poderoso de control, ya que la producción y compra de los libros era sólo asequible a la iglesia y a las clases poderosas. Como era de suponer, con el aumento de la población alfabetizada, se incrementó la demanda de información, por lo que la imprenta y la rotativa acapararon un mercado más amplio, en detrimento del "libro de arte" que se había estado produciendo.

Los libros de arte (o sobre arte) actualmente muestran rara vez algún acabado manual, sin que esto signifique que no pueden fabricarse libros de excelente calidad y diseño, realizados por un medio automático. La situación que este medio plantea, es el hecho de que debido a tantos procesos que intervienen en la elaboración del libro, el diseñador o editor, muchas veces no se involucran en todas las etapas como sucedía antiguamente.

El libro a lo largo de su historia, ha sido el medio prácticamente de la palabra escrita con excepción de algunos casos, como el movimiento barroco o rococó cuando se imprimieron libros que reproducían viñetas únicamente. La historia del papel y

la encuadernación tienen el mérito de cobijar todo lo que se ha manifestado a través de la escritura. Sin embargo, el libro no debe observarse nadamás como contenedor del género literario, pues ha demostrado a lo largo del tiempo tener un lenguaje propio y más complejo que el de soporte para a escritura; el ejemplo más claro de esto, fueron los libros que se desarrollaron mayormente en los años 70, cuando surgió otra propuesta conceptual para producir y leer los "otros libros".

En la antigüedad se exploraron diferentes formas de producir libros. La aproximación a su historia hace recordar que la categoría semántica de este objeto, es mucho más rica en su exploración y en la trascendencia de su forma, y que desde un principio, mostró soluciones muy interesantes en la intención que tuvieron diferentes civilizaciones para lograr la integración del contenido y de su forma.

El recorrido a través de la historia del libro, desprende un espectro más amplio de un objeto que no surgió únicamente con la intención de aglutinar el pensamiento y el sentir de una cultura. Desde su origen, ha sido un pretexto para la manifestación artística no sólo a través de la literatura o el lenguaje escrito sino en la concepción de su acabado, buscando expresar el deseo que dio lugar a su diseño y su contenido.

El origen del libro se ubica desde la antigua práctica antigua de los egipcios que elaboraron los



Jeroglíficos sobre el obelisco de Ramsés II en Luxor, Egipto

pliegos de la planta de *papyro* que crecía únicamente en el delta del río Nilo. Los egipcios usaban solo el tallo del papiro; se cortaba en tiras finas, que una vez secas, se disponían paralelamente añadiendo otra serie de tiras perpendicularmente. Estas tiras se golpeaban y se humedecían hasta obtener una masa compacta, se engomaban para que la tinta no se corriera y posteriormente se pulían para hacer la superficie más tersa. Esta fabricación se producía en series y debido a la flexibilidad del papiro, las hojas resultantes se disponían en rollos.

Desde el uso de los papiros se manifestó una diagramación elemental, de modo que al desenrollarlos, quedaban una serie de columnas cortas que facilitaban la lectura seccionando el espacio en páginas. La escritura utilizada en Egipto en el tercer milenio a de C. aproximadamente, era la *hieratica* o escritura sacerdotal. Más tarde se utilizó la *demótica* o escritura popular. He aquí un precedente importante en la historia del libro, el hecho de que empezó como un ejercicio de grupos selectos religiosos y su evolución hacia la socialización de este medio a través de un lenguaje popular.

Los *escribanos* desde entonces fueron considerados una casta especial, debido al desarrollo de una especialización que no estaba masificada. Como es sabido, la escritura se practicaba con tintas de origen vegetal como el carbón y la tinta roja que se usaba para destacar algún texto. Para conservar los rollos se usaban jarras de barro o estu-

ches de madera; para evitar su rompimiento se reforzaban los bordes pegándoles bandas. Los ataúdes de momias se construían muchas veces con papiro de desecho, pegados y recubiertos con una capa de yeso. De este modo los papiros sobrevivieron mejor a los ataques de insectos y la humedad. El papiro era escaso, sobretodo cuando se convirtió en artículo de exportación, por lo que los egipcios se las ingeniaron para utilizar otros elementos escritóreos como el cuero, las tablillas recubiertas de estuco, o placas de piedra caliza y de cerámica. Gracias a la exportación los griegos usaban el papiro tan comúnmente como los egipcios (s. VII a de C.)

El contexto que dio origen a la fabricación del libro, tuvo su cultivo en los centros religiosos y los templos que enseñaban las ciencias y el arte de la escritura. Paralelamente, en China se desarrollaban las producciones literarias a través de un cronista o escribano imperial. Los materiales que utilizaban como material escritórico, fueron el hueso, la concha de tortuga, la caña de bambú hendida y más tarde las tablillas de madera. De forma más práctica y manuable se utilizó la seda en la que se escribía con pluma de bambú o pincel de pelo de camello. En un principio se utilizó tinta negra extraída del árbol del barniz para fabricar posteriormente la tinta china, mezcla de hollín de pino y pegamento.

En Mesopotamia, los sumerios inventaron la escritura cuneiforme de tipo simbólico que evolucionó



Capitular celta

nó hacia la escritura fonética compuesta de signos. Poseían una gran biblioteca en la ciudad de Nippur, que era un centro religioso muy importante. Esta biblioteca estaba compuesta por tablas de arcilla alineadas en estantes de madera; las tablas se colocaban en depósitos de arcilla o cestos que llevaban una etiqueta para identificarlos.

La escritura se hacía sobre la arcilla húmeda y se secaba al sol o se cocía en un horno para adquirir la dureza de un ladrillo. Las tablillas eran de formato rectangular (aveces de 30 x 40 cms. aproximadamente o la mitad). Se usaban ambas caras para la escritura; en el reverso de la tabla de la serie, se escribía el título y en ocasiones el nombre del propietario y del escriba, además de la advertencia de que dicha tabla debía usarse con cuidado.

Este tipo de "ladrillos" una vez que perdían interés, eran reutilizados para la construcción de caminos amontonados en masas compactas.

Pero el origen de la palabra libro es en relación al vegetal que se ha utilizado probablemente mucho antes que el papiro y la arcilla. *Byblos* y *liber* en griego y en latín respectivamente, significan corteza de árbol. También se usaron otros materiales como la tela de lino y el cuero, como en los rollos del mar muerto. Finalmente las tablillas de madera y marfil recubiertas con cera, las tiras de seda de los chinos, han tenido el mismo objetivo a lo largo de la historia, en el paso evolutivo hacia el concepto de libro que aún prevalece. El reciclaje de las ta-

blas de arcilla de los sumerios, es un caso que muestra otra acepción por sobre la forma convencional del libro, así como el empaque y/o encuadernación en los cestos o cajas de arcilla o la metáfora de que "los libros construyen caminos"; en los sumerios se aplicó literalmente.

La hoja blanca de papiro fue llamada *chartes* por los griegos y pasó al latín como *charta*. Como ya se mencionó, los papiros se doblaban en rollos o *kylindros* (griego). Esta denominación se constituyó en *volumen* para los romanos, concepto que se utiliza actualmente y que se relaciona con el trabajo editorial como parte integral de una obra. De otro modo la palabra *tomos* en griego, o *tomus* en latín se usó para designar el mismo concepto de documentos en serie o pegados unos con otros. El mercado del papiro entre Egipto y Grecia, fue más floreciente a partir de la anexión de Egipto al imperio de Alejandro Magno como parte del dominio cultural, político y económico. Era de suponer que el uso del papiro tuviera mayor incidencia en esta forma primaria de edición, ya que lo que se buscaba desde un principio, era el material más adecuado que requería de cierta ligereza y flexibilidad para su manejo; es por esto que el uso de las tablas de arcilla en las que trabajaban los sumerios, se olvidó rápidamente.

La Biblioteca de Alejandría fue creada por Ptolomeo I; se cree que almacenó 700,000 rollos entre originales y copias. El poeta Calímaco fue uno



Capitular celta

de los sabios que colaboraron en la biblioteca y que preparó con base en catálogos sistematizados, una selección de autores de la literatura griega de entonces. Se estima que los *kylindros* o *volúmenes* tenían una longitud de 6 a 7 mts., y que enrollados medían entre 5 y 6 cms. de diámetro; rara vez los rollos excedían los 10 mts. de largo. Su altura era variable pero las medidas eran preferentemente uniformes entre 20 y 30 cms. o 12 x 15 cms.

La altura de la columna oscilaba entre las dos terceras partes de la altura total del rollo con variaciones en el medial y la interlínea. Desde entonces el texto contenía *capitulares* (letras altas o mayúsculas al inicio de un texto), pues el diseño de las letras bajas o minúsculas aparece hasta la edad media). Este tipo de escritura era continuo, sin espacio entre las palabras, lo que dificultaba su lectura. Sin embargo se señalaba el final de un periodo del texto con un rasgo conocido como *paragraphos* (que se maneja actualmente), que por lo general se manifiesta con un espacio antes de abrir el texto siguiente. El oficio de *escriba* o *escribano* (el equivalente del capturista en la sociedad tecnolozada) era una especialización que se remuneraba dependiendo de la cantidad de líneas escritas; una vez que esta parte se finalizaba, la escritura era retomada por un *corrector* que señalaba las correcciones con *escolios* o asteriscos al pie de la página.

Cuando los papiros estaban apilados, se usaba una etiqueta en la parte superior con el título para poder diferenciarlos. Esta etiqueta fue llamada *titulus* o *index* por los romanos, o *sillybos* por los griegos. Los estantes de piedra o madera donde se depositaban los rollos eran *bibliotheke* (griego) para establecer la colección de libros. El *titulus* y el depósito de este tipo de libros muestran un ejemplo del inicio de una encuadernación primaria que más tarde derivó en el señalamiento del título, que se encuentra a primera vista sobre el lomo de un libro. La encuadernación se destacó desde un principio como uno de los aspectos primordiales del acabado.

El uso del papiro por los romanos fue claramente una influencia griega, que adquirió gran importancia y que desencadenó la venta de diferentes marcas de papiro como el *charta Augusta y/o Claudia*, para lo que se instalaron varias fábricas en Roma, con materiales importados de Egipto. Con los romanos empezó el monopolio de los principios de la empresa editorial. El comercio de libros se reconoce desde el siglo V a de C. además de su tráfico en las colonias griegas. Esta apertura al mercado fue establecida desde la biblioteca de Alejandría, debido a la acumulación de manuscritos que requerían reproducirse, entre los que contaba la colección de Aristóteles.

La competencia librera tiene su inicio en la antigüedad. Una vez conformado el auge de la bi-



Tablilla sumeria con el sello del escriba

biblioteca de Alejandría, apareció la de Pérgamo, por lo que el rey de Egipto suspendió la exportación de papiro para evitar que esta última ensombreciera a la de Alejandría. El uso del papiro era muy común en las bibliotecas, pero no era la única materia prima que soportaba la escritura. Antes de los egipcios, los asirios, los persas y los israelitas usaron el cuero para escribir; por esta razón, además de la escasez de papiro, en Pérgamo se buscó otro material para la escritura, con el afán de no interrumpir la actividad literaria; empezó a usarse el cuero tratado. En el siglo III a de C. se desarrolló ampliamente la técnica del cuero, la que se le atribuye a Pérgamo y que por esto recibió el nombre de *pergamino*, que en la mayoría de los casos era de piel de cordero, cabra o ternera, que se raspaba y se maceraba con cal para eliminar la grasa, después se frotaba con polvo de yeso y se pulía con piedra hasta obtener una superficie lisa y suave por ambos lados, que además era mucho más resistente que el papiro pues podía ser raspado para escribir en él nuevamente.

Algunos pergaminos de la edad media muestran raspaduras de un texto sobre el que volvió a escribirse. Este material demostró a lo largo de tres siglos ser más efectivo que el papiro; su producción no se limitaba a la de una planta que sólo crecía a orillas del Nilo; así, poco a poco fue ganando terreno en el oficio editorial de los romanos hasta suprimir definitivamente el uso del papiro.

El pergamino se almacenaba también en rollos, aunque era un poco menos flexible que el papiro; quizá por este detalle y la incomodidad de su desplegado, fue que se consiguió una solución más práctica en un doblez único. Las tablas de madera con una capa de cera en la cubierta que usaban los griegos y la adecuación del pergamino a la forma de estas, dio como resultado el *codex*. De la unión de estas tablas quedaba un cuaderno que se llamaba *diptycha*. Es curioso observar el concepto de libro como contenedor de la escritura desde la antigüedad, y la búsqueda permanente de mejores soluciones que facilitarían su resistencia por medio de su acabado, es como la forma primitiva de encuadernación, cuando las tablas de arcilla se guardaban en cajas del mismo material o en cestos, hasta el ejemplo del ataúd de momia en el que se depositaban los papiros para conseguir de esta forma su permanencia a través del tiempo de forma análoga a las tapas de los libros en la encuadernación que se usa actualmente.

La evolución de la forma fue apresurada por la búsqueda de una solución práctica para plasmar la escritura y facilitar su uso. Las tablas de madera con cera a modo de bípico (*diptycha*), y las tablas de arcilla en serie (podrían considerarse una forma de libro objeto) evolucionaron hacia formas más livianas para obtener el mejor manejo de un objeto que contenía la escritura.



Prisma de terracota hexagonal, de 35 cm. de altura procedente de Nínive. Narra empresas guerreras de Senaquerib entre ellas el ataque contra el rey Ezequías y el asedio de Jerusalén en el 701 a. J. C.

Dicho de otro modo, los códices son hojas sueltas que marcan el proceso evolutivo del libro-contenedor de la escritura, hacia una solución más ligera, sustituyendo el rollo por un solo doblez. El doblez de los códices generaba un volumen exagerado del pergamino, hasta que se logró formar el libro en varios cuadernos unidos por un hilo (como se forman los pliegos en la actualidad). En el siglo V, se generalizaron los formatos y la ubicación del título al principio del texto. La *foliación* de los códices fue otra innovación en esta época, para determinar el número de hoja (la *paginación* se refiere al número de página o cara del papel). Esta medida se estableció debido a la forma que adquirió el libro con el uso del pergamino, ya que en los rollos no era indispensable.

Desde el siglo IV, se utilizaron las iniciales *initium* decoradas y resaltadas con color. La encuadernación era casi siempre una tapa de pergamino o de cuero, sin embargo se sabe que los coptos (cristianos de Egipto) dejaron muestras de trabajo repujado en cuero de excelente acabado que se desarrolló posteriormente.

En tiempos del imperio romano se manifestó el interés por los libros. Las librerías se encontraban en las vías de mayor tráfico, siendo el lugar de reunión de sabios y poetas. Ante el desarrollo de las editoriales se diseñaron estrategias de promoción, enlistando los títulos nuevos que aparecían pegados en puertas y paredes de las librerías. El librero

era editor, y el autor no recibía retribución alguna ni tampoco establecía un contrato exclusivo, de modo que tenía la facilidad de contactar otras librerías.

Los *copistas* de libros eran esclavos especializados que por lo general, estaban subordinados a algún potentado romano que los mantenía con el objeto de engrosar su propia biblioteca. La bibliofilia obsesiva tuvo su justificación en el prestigio que la colección de libros ofrecía al dueño. Eran muchos los coleccionistas que sabían menos que sus esclavos. Desde el siglo V, el libro adquirió características muy definidas como objeto de culto, con relación a su valor en el mercado.

Como se mencionó anteriormente, los chinos (después de la madera) hicieron manuscritos sobre tela de seda, que como tenía un costo muy alto, se abocaron a la tarea de buscar un método más económico en la producción de papel. En el año 105 d. C. T'sain Lun inventó el papel con materia prima de cortezas vegetales, restos de tejido de algodón —entre otros—, que daba como resultado una pasta que al secarse, producía un papel muy fino. Esta técnica se mantuvo en secreto casi setecientos años hasta la invasión árabe a mediados del siglo VIII que la exportaron primero al imperio árabe, y que hasta el año 1100 llegó a Europa.



Ilustración con símbolos religiosos, 1557 (AGN)

1.2. Medioevo

A través de las conquistas de Grecia por los árabes, se inició el saqueo de libros de los clásicos griegos que más tarde se tradujeron al árabe en una muestra de interés en la producción de sus propios libros. Establecieron talleres con escribas, encuadernadores y correctores. De las bibliotecas andaluzas del imperio árabe una de las más famosas fue la de Córdoba de donde proviene el uso de los famosos cueros *cordobanes* usados en la encuadernación. El desarrollo de la industria editorial árabe se debe en buena parte al cautiverio de los chinos en Samarcanda que organizaron la producción de papel de hilachos de cáñamo que pronto se extendió a todo el califato. La materia prima se deshilaba y se amasaba con agua de cal, se secaba al sol y posteriormente se enjuagaba con agua limpia. La for-

ma del papel se daba en una red tensa en un marco y se le aplicaba harina y almidón. La palabra papel viene del francés *papier* cuando su fabricación se extendió de España a Francia.

No sólo para los árabes, la difusión de los libros tuvo gran importancia; también para los religiosos cristianos, quienes estudiaban la literatura clásica. Los monjes irlandeses desarrollaron un estilo auténtico en la escritura y la decoración de los libros. El latín era la lengua monástica y la escritura era *cursum*, basada en las minúsculas a diferencia de la *capital* y *uncial*. Este tipo de escritura, típica de los códices, se llamaba *visigoda*. El calígrafo finalizaba el texto con una serie de líneas en las que escribía el lugar, la fecha y su nombre; esta característica se llamó *colofón* o *suscripción*, y como el uso del título no era muy común, al principio del texto aparecía la leyenda *hic incipit* "aquí comienza".

En la edad media se practicó ampliamente el uso de la ilustración como parte de la composición de un texto. Estos dibujos se manifestaron sobre todo en el diseño de iniciales de los párrafos y capítulos, se destacaban con varios colores y se les remataba con oro y plata, que muchas veces representaban pasajes completos de la biblia. La designación de *libro de oro*, se debió al uso del dorado, de aquí el nombre de *iluminaciones* de *lumen*, luz. El trabajo de *ilumador* o *miniaturista* era independiente al del calígrafo.



Letra visigoda.
Plana de un salterio del
siglo XI. Archivo Histórico
Nacional, Madrid

La ornamentación *merovingia*, es la que se caracterizaba por las iniciales con peces y pájaros, que se propagó por Europa occidental en el siglo VIII, sus colores eran el rojo, el verde y el amarillo; esta disposición cromática variaba según el país.

El libro *bizantino* (s. XI al XII), se *iluminaba* con una carga fuerte de color oro, púrpura y otros colores oscuros. Este tipo de ornamentación reflejaba una fuerte influencia de la decoración de los libros de oriente. Otro tipo de decoración es la que se desarrolló en Irlanda y en el norte de Inglaterra entre el siglo VIII y el IX, que se identifica por sus entrelazados y bandas celtas con cabezas de pájaros, perros y animales en los que también se utilizaba el color oro y el púrpura en las iniciales.

La escritura *carolina*, compuesta de minúsculas es una evolución de la *merovingia*, que mantuvo sus trazos de bastón que recuerda el estilo románico del arte. Este tipo de escritura, que también se llama *romana*, es de la que han derivado muchas de las tipografías que se manejan actualmente. El arte carolingio o carolino, recoge buena parte de las características nacionales, como en Irlanda, donde las capitulares se destacaron por sus motivos vegetales, grecas y hojas de acanto romanas.

En los siglos XII y XIII, la escritura se vuelve más angulosa, acentuándose la diferencia entre las líneas gruesas y delgadas para formar la escritura gótica, derivada del estilo arquitectónico

contemporáneo que se caracterizó por su arco de medio punto u ojiva gótica.

Un poco acerca del acabado:

La encuadernación en el medioevo, era trabajo de orfebres que al igual que la caligrafía, se practicaba sólo en los libros litúrgicos. Al *diptycha* de lujo se le revestía con cubiertas de marfil o madera tallados ricamente; algunas veces llevaban incrustaciones de plata, oro y piedras preciosas. Este acabado se llamaba "encuadernación de altar". Para las encuadernaciones monásticas de uso corriente, las tapas de madera se cubrían de terciopelo o cuero, que al humedecerse se les grababa con un cuchillo y se retocaba con un punzón (repujado). El tipo de ornamentación era predominantemente de vegetales y figuras grotescas, así como de ángeles y santos; en la alta edad media se grabaron escenas amorosas y representaciones de cazadores.

Por otro lado el estampado en seco con troqueles calientes en los que se cincelaban los modelos, era también de uso frecuente (relieve). Los ángulos de las tapas tenían esquineros de latón. En esta época, los *ligatores* o encuadrenadores colocaban cadenas a los libros para que permanecieran atados a los estantes o al pupitre, y evitar de este modo su maltrato.

En el siglo XIII se fundaron las primeras universidades en estrecha relación con la iglesia. Gracias a esto fue posible establecer un "amplio" negocio



Letra T, Alemania,
hacia 1466-1467

de la librería. Su carácter lucrativo consistía en que desde el momento en que la universidad prestaba los libros a los alumnos para que los copiaran, a cambio recibían un pago mínimo. El uso de los libros se difundió únicamente entre las iglesias y monasterios, así como en la aristocracia, ya que la actividad editorial no resultaba muy económica aún en el siglo XIV. Por esta razón es lógico que se buscara otro material que no fuera el pergamino, para que el libro tuviera un alcance “popular”. A finales del siglo XIV, en Italia se fundó el primer molino de papel, que trituraba trapos de lino y algodón para producir una masa fina, en la que se sumergía el molde para darle forma a las hojas:

“...era un marco de madera con una red tensa de alambres de latón, con un fieltro se enjugaba la hoja y después era prensada, secada y, finalmente, encolada para que pudiese recibir la escritura. Los alambres de latón del molde dejaban rayas en el papel que más tarde podían verse a trasluz, y pronto se comenzó a torcer algunos alambres de forma que compusieran figuras, las llamadas ‘filigranas’; con frecuencia se añadía el nombre o las iniciales del fabricante”.²

La marca o insignia que se imprimía, era la del gremio de fabricantes de papel. Esta costumbre se dispersó por toda Europa; la de Inglaterra era una cabeza de bufón *foolscap*, nombre que

significó el folio inglés; en Holanda se usó una colmena (hasta 1690 la fabricación de papel fue exportada a América).

Así como el gremio de encuadernadores y fabricantes de papel, se constituyó el de iluminadores civiles, que ilustraban los documentos del monasterio, como el famoso *Libro de las horas*, que era el devocionario de los laicos. Los motivos ornamentales no estaban relacionados con el tema, simplemente reflejaban algunas de las actividades más comunes del pueblo. El estilo predominante (como la escritura) era retomado de la arquitectura gótica, con sus arcos de ojiva, figuras humanas (muy estilizadas como las de los vitrales), follaje, insectos y aves. Este tipo de *Libros de las horas*, tuvieron un formato más pequeño que los monásticos.

Durante el renacimiento, las miniaturas fueron decoradas con motivos de la antigüedad clásica (cupidos, columnas, vasos y gemas), usados en márgenes e iniciales. Es muy común mencionar a los Médicis como los impulsores de muchas disciplinas artísticas durante esta época; ellos fueron los que hicieron posible la idea de fundar una biblioteca “pública” con una colección de manuscritos griegos que se tradujeron al latín.

El gusto por los libros era un signo de vanidad y de poder. Esta época reflejó una actitud “preciosis-



“Fraktur”, tipografía empleada por Sigismund Feyerabend en Francfort hacia 1524

² DAHL, Svend, Historia del libro, p. 76.

ta" en general por el culto de que la estética se manifestaba en la belleza del acabado perfecto.

Tipos móviles:

En China en el siglo XI, empezó el uso de los tipos sueltos de barro cocido. Cada signo gráfico se tallaba en un tipo (uno a uno), y una vez juntos se imprimían las páginas. Esta forma de impresión revolucionó la práctica tradicional de la manufactura del libro. En el año 1438, Johann Gutenberg (Maguncia, Alemania. 1400), inventó un instrumento de fundición de los tipos móviles en plomo. Este experimento tuvo como consecuencia la impresión de la gran biblia latina, que se terminó en 1456 (esta impresión se le atribuye por unanimidad a Gutenberg). Una de las características más importantes de la impresión de Gutemberg, fue la homogeneidad en los espacios entre las letras y el interlienado.

Con la imprenta de tipos móviles se empezó la reproducción a exacta copia de las páginas de los manuscritos antiguos; sin embargo las ilustraciones todavía se hacían a mano.

Una vez que este sistema empezó a difundirse, cada impresor (al igual que con el papel) estampaba su sello a modo de monograma o imagen decorativa. En el colofón quedaba grabado

el tipo de impresión, la fecha y el lugar (una característica medieval que a la fecha sigue en práctica).

Con la evolución de la imprenta se logró imprimir la *iluminación* a partir de un grabado en madera, como lo muestran los trabajos de Durero y/o Holbein, de modo que ya no era necesario dibujarlas independientemente. Los motivos de la ilustración se acercaron más al contenido del libro, en una clara tendencia por el dibujo en blanco y negro antes de la aparición del aguafuerte. En Italia, el tipo gótico fue desplazado poco a poco por el romano que representaba una fuerte inclinación por lo clásico en las formas de las columnas y los antiguos monumentos, con contornos más redondeados y sin aristas, y por lo tanto más fácil de grabar y de leer.

En Venecia, Erhardt Ratdolt (de origen alemán) estableció una imprenta donde experimentó la impresión de las ilustraciones policromas (básicamente en las iniciales), por medio de una plancha distinta para cada color. De las impresiones más famosas de Ratdolt fueron las ediciones de Dante y Boccaccio.

Los primeros libros impresos se llamaron incunables (del latín *cunabulum*=cuna, o



Tres célebres marcas de impresores: (de izquierda a derecha) Fust y Schöffer, Aldo Manucio y Cristóbal Palatino

paleotipos impresión arcaica), porque proceden del origen del arte de la imprenta antes de 1501.

Venecia y otras ciudades comerciales establecieron una relación activa con oriente, que llevó a encuadernadores islámicos a enseñar nuevas técnicas y temas decorativos, entre las que destaca la miniatura caligráfica persa. La encuadernación persa mostraba una tapa posterior prolongada, de modo que formaba una solapa que se doblaba sobre la mitad de la tapa anterior. El principio ornamental estaba basado en las alfombras persas, con un centro de forma almendrada y cuatro ornamentos simétricos en los ángulos, tapizados de pequeñas hojas y flores estilizadas, arabescos o entrelazados. Las tapas eran de cuero estampado en dorado, que originalmente ya se habían realizado por los coptos en Egipto mucho antes de que los árabes las difundieran por Europa. "La encuadernación llamada mudéjar o hispano árabe, presentaba el adornado de las tapas hecho con la técnica del gofrado, es decir, por medio de hierros en frío, sin dorar. Las figuras geométricas entrelazadas estaban repletas de densos dibujos en forma de cuerdas en lazos o nudos".³

Para estas fechas, la mayor parte de las impresiones se hacían en dos formatos: el folio, y el cuarto; como era de esperarse, el cambio hacia un formato de menor tamaño, implicó ciertas modifica-

ciones para la imprenta. Aldo Manucio, uno de los impresores más famosos de Venecia en 1490, empezó a imprimir en formato *un octavo* (casi un libro de bolsillo), empleando caracteres que convenían a un formato pequeño, con la invención de la *cursiva* derivada de la romana, que tenía una ligera inclinación a la derecha. Las iniciales se caracterizaron (al igual que las de Ratdolt) por los huecos blancos sin fondo negro; estas publicaciones se llamaron *libros aldinos*. El formato de un octavo, requirió necesariamente un tipo de encuadernación más ligera de acuerdo a sus dimensiones, por lo que las tablillas de madera se sustituyeron por cartón. El decorado de las portadas de los *libros aldinos* era de influencia oriental.

Con la reforma surge la "democratización" del libro, que durante todo el renacimiento no fue más que un objeto de culto. Poco a poco se pierde la exquisitez de la ornamentación tanto en la encuadernación como con las miniaturas. La influencia de la iglesia hizo posible el desarrollo editorial en la edad media y el renacimiento, además del contacto estrecho con la nobleza que podía financiar las buenas ediciones. A excepción de algunos relatos caballerescos y la edición de poemas juglarescos, el libro no fue de acceso popular en la edad media. El "interés" de Lutero por la vida espiritual del hombre, generó una producción editorial "masiva", que

a b c d e i m n o p r u
a b c d e i m n o p r u
h a l o d a x h u n m
i ñ t m n ñ o ò f á
3 4 5 6 7 8 9 10 11

Tipos de Gutenberg:
corrientes, sin rasgos, dobles
y abreaviaturas

³ DAHL, Svend, Historia del libro, p. 121.

desató una “cacería de brujas de la edición”, contra la literatura papista, provocando la destrucción de muchas obras de arte editoriales.

La imprenta siguió su desarrollo de una forma más floreciente en Francia, cuando se sustituyó definitivamente el tipo gótico por el romano. En este proceso intervinieron muchos individuos que aportaron nuevas ideas para la evolución de los tipos hacia formas más simplificadas, como Claude Garamond, quien diseñó una tipografía muy proporcionada. Es importante señalar que en esta época el editor era a la vez encuadernador. En los talleres de impresión se reunían los fundidores de tipos, los ilustradores y encuadernadores.

El estilo barroco se caracterizó por sus efectos “pomposos” en largos formatos de folio y caracteres de grandes dimensiones. El grabado de la cubierta mostraba paisajes con una mezcla de personajes y animales exóticos. Pedro Pablo Rubens diseñó portadas durante el año que trabajó con la familia Galle, en la imprenta de Baltasar Moretus de la casa Plantino; sus grabados se encontraban plasmados de figuras alegóricas. El cuidado de la encuadernación en esta época se debió al hecho de que los libros en su apariencia externa, constituyeron una obra de arte. En el siglo XVII se perdió el uso del dorado excesivo de la influencia de oriente. Contrario al barroco, en algunos países como Inglaterra y Holanda se mostraba el paso hacia la simplificación de la decoración en las portadas.

En Francia en el siglo XVIII, tuvo despegue el estilo rococó que caracterizó la época prerrevolucionaria. Representaba el deleite y gusto por la fiesta de las clases superiores. Los libros se decoraban con cupidos voladores que sostenían guirlandas de rosas y *viñetas* por la aparición de la vid, como uno de los elementos más representativos de este tipo de dibujo. Todos estos ornamentos manifestaban el gusto refinado de la época, pero al igual que en el renacimiento, no existía mucha relación entre la ilustración y el texto. El dibujo predominaba sobre el contenido y como en el barroco, se editaron libros de láminas únicamente. En conclusión, el rococó fue mucha forma y poco fondo, reflejo de la mentalidad de la época.

En el siglo XIX, la encuadernación es una mezcla de estilos. Con la caída del imperio napoleónico, el romanticismo retoma los ornamentos y características del gótico medieval (a mitad de siglo apareció el neo-rococó). En la segunda mitad del siglo se logró la presencia definitiva de la edición periódica, como la manifestación impresa más contundente de la “masificación” de la literatura, en la impresión de semanarios populares, revistas etcétera, a través del establecimiento de la rotativa con su prensa cilíndrica y el empleo de papel continuo.

La evolución de la técnica de impresión no garantizó la calidad de la producción de los libros, lo



Portada rococó
dibujada por
Moreau el Joven,
1769

que causó una fuerte reacción contra este deterioro por parte del grupo de los prerafaelistas, encabezado por William Morris (Inglaterra), quien pretendía regresar a los viejos métodos de producción. En 1891 fundó su propia imprenta, la *Kelmscott Press*, en la que produjo 50 libros de tiraje corto, que más tarde, igual que como sucedió con los libros antiguos, se volvieron objeto de colección. La intención de Morris era la de adoptar los viejos modelos, por lo que él mismo diseñó sus propios caracteres como la *Golden Type*, de influencia romana y romántica (por sus rasgos góticos) que predominaron en los incunables. Las iniciales de los textos se inspiraron en el arte veneciano del periodo de Ratdolt y Aldus, en el uso de orlas de hojas de vid talladas en madera. El trabajo de encuadernación de W. Morris, fue realizado por especialistas que mostraban también una fuerte influencia del renacimiento. La reacción contra la técnica se trasladó a Francia, Alemania y Bélgica.

El arquitecto belga Henry van de Velde, inició el movimiento *Jugendstil* (*art nouveau* en Francia y modernismo en España, paralelamente al de los prerafaelistas), que se erigió como respuesta al debilitamiento que sufrieron las artes decorativas frente al clasicismo. Este estilo tuvo mucha influencia en la presentación del libro alemán; su tipografía destacaba las formas geométricas y alargadas anulando la legibilidad. También se le dedicó especial interés a los dibujos que ilustraban la portada y los

interiores, que destacaban los temas marinos—entre sus favoritos—, ya que las olas y los animales tentaculados eran muy propios de las líneas curvas del “arte nuevo”. El exceso decorativo de este movimiento, provocó que desapareciera muy pronto.

Página de edición de Chaucer por William Morris (1893), con ilustración de Burne-Jones y las iniciales y orlas decoradas con vides típicas de Morris



La imprenta en México:

El principal promotor del uso de la imprenta en México-Tenochtitlan, fue Fray Juan de Zumárraga durante el primer virreinato, cuando en 1534 regresó de España tras realizar las gestiones necesarias que permitieran a la iglesia consolidar la "conquista religiosa". Esta fecha mas bien se refiere al periodo en el que se cree que entró la imprenta al nuevo mundo, como la necesidad primordial, por parte de la iglesia, de contar con impresiones de sus libros y obras para la instrucción de los indios. Vasco de Quiroga—entre otros—requirió la *Doctrina*, en lengua de los indios de Michoacán, textos que originalmente se imprimían en Sevilla.

Sólo hasta el 12 de junio de 1539 en Sevilla, se firmó el protocolo que establecía que Juan Cronberger (impresor alemán), y Juan Pablos (cajista italiano), instalarían la primera imprenta formal con tipos móviles en la ciudad de México, en la *Casa de las Campanas*.

"I

1533. Memorial, en que el obispo fray Juan de Zumárraga afirmaba la gran necesidad de que hubiese imprenta y molino de papel en la Nueva España:

'...personas que holgarán de ir, con que S.M. haga alguna merced con que puedan sustentar el arte, vuestras señorías y merced lo manden proveer'.

Sevilla, Archivo de Indias, Sección V. Audiencia de México, legajo 2555

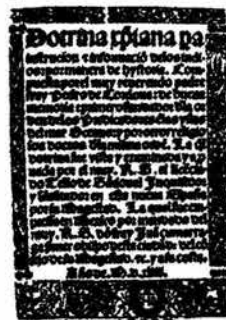
II

Post 28 de abril de 1536 y ante 1538. Memorial del chancre Cristóbal de Pedraza, comunicado al monarca 'que un maestro imprimidor tiene voluntad de servir a V.M. con su arte, y pasar a la Nueva España a empremir allá libros de yglesia', etc.

Sevilla, Archivo de Indias".⁴

Fragmento del texto del protocolo en el que Joan Coronberger y Juan Pablos se comprometieron en la instalación de la imprenta en México:

"...e postura e conbenencia asosegada con vos Joan Coronberger, ynpresor, vecino desta dicha cibdad de Seuilla, en la dicha collación de San Ysydro, questades presente, en tal manera que yo sea tenuto e obligado e me obligo de yr a la Nueva España del Mar Océano, a la cibdad de México, e de llevar conmigo a la dicha Gerónima Gutierrez..."⁵



Doctrina cristiana,
por fray Pedro de Córdoba,
1544, México

⁴ POMPA Y POMA, Antonio, 450 años de la imprenta tipográfica en México, apéndice I, p.p. 59-60.

⁵ POMPA Y POMA, Antonio, 450 años de la imprenta tipográfica en México, apéndice I, p.p. 65-66.

"Yten, con condición que vos el dicho Joan Coronvergner seáys obligado a me enbiar papel y tinta y letras y todos los otros aparejos que para la dicha ynpresyón fueren menester, cada a quando yo los enbiare, a pedir, conforme a las memorias que yo vos enbiare, y que yo sea aobligado de vos avisar vn año ants que las dichas cosas sean menester, e sy no vos avisare e por falta de dichos aparejos holgare la prensa, que yo sa tenuto e obligado a vos pagar todo el daño que por ello se vos rrecriere con el doblo, e que sea en vuestra escogencia de me llevar la dicha pena o quitar de la dicha ynpresyón, qual vos más quisyerdes, e sy seyendo avisado, vos el dicho Joan Coronvergner no me enbiardes los dichos aparejos, conforme a las dichas memorias, que seáys obligado a me pagar el daño que yo recebiere, con el doblo".⁶

"Y

Sevilla, 12 de junio de 1539. Juan Pablos confiesa haber recibido de Cromberger ciento veinte mil maravedies, destinados cien mil al costo de la prensa, tinta, papel y otros aparejos, y el resto a sufragar su flete, el de su mujer, el su oficial Gil Barbero y el de su esclavo negro, llamado Pedro".

Sevilla, Archivo notarial. Protocolo de Alonso de la Barrera, Oficio I, libro I de dicho año. fol 1069.

VI

Sevilla, 12 de junio de 1539. Convenio entre Gil Barbero y Cromberger, por el cual se obligaba el primero a servir al segundo por tres años como prensista en la imprenta que iba a establecerse en México.

Sevilla, Archivo notarial, Protocolo de Alonso de la Barrera, Oficio I, libro I de dicho año, fol 1072."⁷

El verdadero auge de la imprenta en México, es hasta el año de 1795, cuando se crearon los talleres de encuadernación y la fábrica de sellos que recorrió finalmente la república hasta el siglo XIX. La imprenta portátil fue de uso común entre el ejército independista, por ejemplo, la de José María Morelos en la que se editó *La Constitución de Apatzingán*.



⁶ POMPA Y POMA, Antonio, 450 años de la imprenta tipográfica en México, apéndice I, p.p. 67-68.

⁷ POMPA Y POMA, Antonio, 450 años de la imprenta tipográfica en México, apéndice I, p.p. 70-71.

La transcripción de los documentos se ha basado en textos de los autores: Gestoso y Pérez, Medina, Zulaica y Gárate, García Icazbalceta, Cuevas, Valtón, León y Millares, así como en el Archivo General de Indias y el de Protocolos de la ciudad de Sevilla.

1.3. Contexto contemporáneo y propuestas posmodernas

A finales de la edad media, en Europa ya se practicaba activamente la copia de libros de un original; esta reproducción manual era de algún modo era el intento de seriar un libro para poder ampliar su difusión. Las copias se igualaban en su riqueza al original. Cabe afirmar que la reproducción total de un libro no se logra hasta la aparición de un sistema mecánico, por esto que las copias que se produjeron manualmente resultaron ser otros originales.

Los copistas existieron desde la antigüedad, sin embargo, no todos los libros se reproducían, pues siempre existieron obras destinadas a mantener un carácter exclusivo, de las cuales se elaboraba sólo un ejemplar. Este ejemplo se localiza claramente en los libros rituales que se han diseñado en Euro-

pa con las "encuadernaciones de altar", además del trabajo del escribano y del iluminador.

Otro ejemplo de obra única es la escritura *quipu* (escritura objeto), de los incas en Perú, que se representa por medio de nudos de distintas dimensiones y colores para designar cuentas de objetos y seres, en un sistema mnemónico (arte que procura aumentar las facultades de la memoria). Estos dos ejemplos tienen la característica de obra única e irreproducible, en lo que se refiere a su valor de uso.

El concepto de libro se vio afectado posteriormente a la edad media cuando durante el renacimiento se hicieron pruebas más serias y constantes con la imprenta. En todo el arte, la incidencia de los modos productivos ha determinado la transformación de las formas artísticas; así que el trabajo del calígrafo se encontró en peligro debido a su poca costeabilidad y la novedad de un nuevo medio de impresión.

En un principio la imprenta se estableció como el sistema más rápido, aunque aún artesanal, por lo que los impresos se cotizaron tan alto como los manuscritos; es cuando surge el interés de los bibliófilos del mundo por los incunables, que se refiere a la época en que la imprenta no había dado el paso a la industrialización.

El siglo XX encierra los cambios más sorprendentes de la sociedad. El uso de la impresión en offset se acelera durante la segunda guerra mundial, principalmente en Alemania, que requería de



un sistema de impresión eficiente para mover sus comunicados y la propaganda del partido nazi. Las imprentas offset viajaban en los barcos como parte del equipo de guerra. El desarrollo de este sistema sentó su predominio universalmente como el medio más rápido, que poco a poco, mejoraba la calidad de las ediciones de la impresión moderna.

Actualmente se ha depurado la técnica de offset de una forma sorprendente. Se pueden obtener tirajes de miles de ejemplares sin "sacrificar" la calidad de los libros, sobre todo cuando se trata de impresiones a color sobre papeles finos. El offset es el sistema tradicional de alta producción. Sin embargo existen otras posibilidades editoriales, que si bien no tienen un alcance masivo, son muy interesantes.

En los años 50, el suizo Dieter Roth, diseñó y editó un libro para niños. La particularidad de esta edición rebasó la idea convencional sobre el género. El libro de Roth fue denominado por él mismo como libro objeto por que pretendía que los niños no sólo imaginaran los conceptos, sino que de una forma más didáctica, la información se objetualizara y provocar las sensaciones que encerraba cada objeto.

Un libro tradicional es soporte y vehículo de los conceptos a través de la palabra escrita; en cambio un libro como el de Roth, trasciende el concepto hasta privilegiar su carácter objetual,

como parte creativa de la expresión. El intento de objetualizar la información, como en el caso de Roth, incluye formas como la escritura objeto a través de la mano, o en un caso similar, los *wampums* cherokees, que consistían en una sarta de conchas unidas en fajos, que servían como moneda, adorno, y también como medio de comunicación para emitir mensajes de acuerdo a la convención del color que establecían los indios.

El tipo de libro al que se refiere la historia, no es mas que la descripción de un objeto que estableció su aspecto formal casi desde su origen, entre el paso del papiro al pergamino. El tipo de evolución al que se refiere, está basado en la búsqueda que se emprendió para lograr su producción en serie, lo que por consiguiente, generó su acceso fácil —casi para toda la población— hasta el siglo XIX. El concepto permanece intacto hasta la fecha; lo que verdaderamente evolucionó, fue la técnica para su producción, a la par de la producción del papel más adecuado, que facilitara al libro a su inminente industrialización.

La producción en serie del libro se localiza en el siglo XIX, pero es hasta el siglo XX cuando se puede hablar de una verdadera industrialización.

Desde Gutenberg "es la imprenta tipográfica que se transforma en el vehículo más idóneo que ha tenido la humanidad para la difusión cultural"⁸.



⁸POMPA Y POMPA, Antonio, *450 años de la imprenta tipográfica en México*, p. 10.

Siempre se le ha considerado un objeto de colección, en cierta medida por su apariencia, que en muchos casos lo vuelve un objeto de arte. Ciertamente, de una forma o de otra, es un objeto que no se sustrae a ciertas connotaciones ideológicas y que determina un *status*.

El objeto de las bellas artes y del libro es el mismo; vehiculan la emoción y el pensamiento “como consecuencia de las fuerzas de una época” (en palabras de Moholy-Nagy), aunque el libro ha sido “encasillado” como el medio de la palabra escrita únicamente.

La exploración de un concepto diferente del convencional, significa el contacto con un lenguaje poco común que en opinión de muchos, se acerca a la excentricidad, que lo coloca de súbito en la posible “obra de arte” debido a su incompreensión. El arte —en general— tiene el permiso de la fantasía creativa para romper las formas, sin pretender el aniquilamiento de su origen en la fuerza de expresión. El libro se vuelve objeto de arte a partir del momento en que refleja los diversos matices del lenguaje expresivo de la creatividad y que por lo tanto, puede ser utilizado por todo el deseo volcar sus emociones aunque esto signifique la transgresión de su forma.

Se ha intentado buscar el origen del libro objeto en la historia, pero el concepto como tal, no existe hasta los 70. Sin embargo, desde la antigüedad

se produjeron libros que por el material con que se realizaron, destacaron más su objetualidad que su carácter comunicativo. Recuérdense las tablas-libros de arcilla que fabricaban los sumerios, y que una vez que habían cumplido su función comunicadora, se utilizaban para hacer caminos. Este aspecto objetual es mucho más evidente en la edad media cuando se crearon libros únicos en los que se privilegiaba (con toda intención) el aspecto formal que al contenido mismo.

“Ante él había un relicario, todavía sin acabar, pero en cuya armazón de plata ya había empezado a engastar vidrios y otras piedras, valiéndose de sus instrumentos para reducirlos a las dimensiones de una gema”.⁹

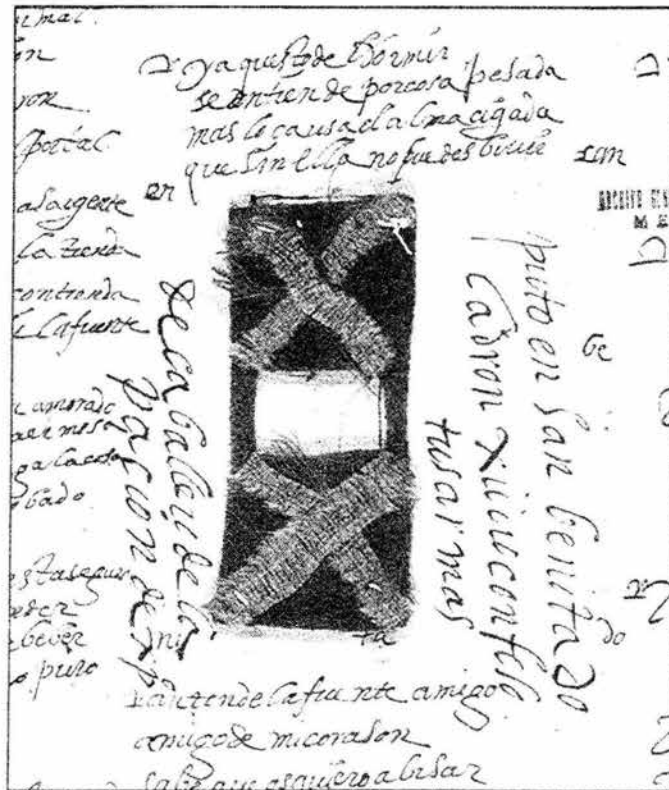
Es en la Edad Media y principios del Renacimiento, antes de la aparición de la imprenta, cuando hubo mayor producción de libro manuscrito, que pudiera confundirse con el libro objeto, por el hecho de que sólo se reproducían unos cuantos ejemplares; o mejor dicho, en el culto que se ejercía destacando su carácter objetual. Pero como dice F. Ehrenberg “...todos los libros son libros objeto”^{*}; sí, pero sólo para el libro objeto, enfatizar su objetualidad, es una característica fundamental. Quizá lo que quiso decir, es que todos los libros son objeto. Sólo depende de un análisis de sus características para poderlos clasificar.



⁹ECO, Humberto. El Nombre de la Rosa, p. 109.

^{*}Ver anexo, entrevista a F. Ehrenberg.

Muestra de un sambenito
 contra doña María de la
 Fuente, 1598
 (AGN)



1.4. La naturaleza del objeto en André Breton y Marcel Duchamp

“El hombre, ese definitivo soñador, cada día más descontento de su suerte, hace con pena el recorrido de los objetos hacia cuyo uso ha sido guiado y que le han sido entregados por su indolencia o por su esfuerzo (...).”

André Breton

Existen algunos personajes destacados en la historia del arte moderno, pero seguramente de los más controvertidos han sido Marcel Duchamp (arte conceptual y dadaísmo) y André Breton. Sus teorías fueron estructuradas en torno a una forma distinta de conce-

bir los objetos: mucho menos convencional y racional que como normalmente se hace. La propuesta que los surrealistas mantuvieron en lo que denominaron la “revolución total del objeto”, no pretendió ser nunca excluyente del pensamiento científico, era sencillamente una teoría que corría paralela a cualquier otra forma de pensamiento surgida de la investigación del hombre y su entorno.

A lo largo de la historia se han creado objetos que no necesariamente denotan una función “práctico tangible” o inmediata, en el quehacer cotidiano de una cultura, y que parecen contradecir las exigencias funcionales de la “razón de ser” de los objetos. El hombre ha sido, y será siempre, productor y usuario de objetos singulares que satisfacen otros ámbitos de la compleja condición humana.

A propósito de la transgresión de la forma y concepto del arte, M. Duchamp pensó en la posibilidad de producir un libro objeto (aunque en este tiempo no se había pensado en definirlo como tal). Para la apreciación del *Gran Vidrio*, una de las obras más famosas de Duchamp, el autor necesitaba una especie de manual explicativo:

“A fin de cuentas —escribió Duchamp en una carta a Jean Suquet— el vidrio no está hecho para que lo miren (con ojos estéticos); debía de ir acompañado de un texto de ‘literatura’ lo más amorfo posible que jamás cobró forma; y ambos elementos, vidrio para la vista, y texto para el oído y el entendimiento, debían completarse y sobre





2

André Breton en su estudio

Foto: Gisèle Freund

todo, impedirse mutuamente la posibilidad de cobrar una forma estético-plástica o literaria."¹⁰

Una de las muchas ideas que tuvo Duchamp para su libro-folleto, fue la de "hacer un libro redondo sin principio ni fin", cuyo lomo fueran "aros alrededor de los cuales giren las páginas"¹¹. Las notas del *Gran Vidrio* deberían haber sido "como un catálogo de Sears Roebuck" y habrían "tenido la misma importancia que el material visual". Este tipo de folleto, pretendía ser un manual de instrucción como los de los aparatos industriales de esa época en los que Duchamp y los dadaístas se inspiraron.

Duchamp pensaba en un libro objeto que complementara al *Gran Vidrio*, proponiéndose estrictamente la necesidad de romper la forma de los manuales convencionales. Este hecho responde a una cuestión importante en la actitud vital de su obra, al manifestar su deseo por la redondez del libro, la cual aludía directamente a la metáfora del *Gran Vidrio* en el movimiento circular de los diversos componentes.

"revolución total del objeto: acción de desviarlo de sus fines adjudicándole un nuevo nombre y firmándolo, que acarrea la recalificación por la elección (ready made de Marcel Duchamp)."¹²

¹⁰ RAMÍREZ, Juan Antonio, *Duchamp el amor y la muerte. incluso*, p.p. 73-74.

¹¹ RAMÍREZ, Juan Antonio, *Duchamp el amor y la muerte. incluso*, p. 74.

¹² BRETON, André, *Antología (1913-1966)*, p. 116.

¹³ RAMÍREZ, Juan Antonio, *Duchamp el amor y la muerte. incluso*, p. 74.

* De esta obra se reprodujeron 69 ejemplares (1941 aprox.), lo cual le imprime una connotación fuertemente erótica.

Las Cajas de Duchamp

Boîte en valise:

"En vez de pintar algo nuevo quise reproducir esos cuadros que me gustaban tanto, en miniatura y en espacio muy reducido. No sabía cómo hacerlo. Al principio pensé en un libro pero no me gustaba la idea. Luego se me ocurrió que podría ser una caja en la cual pudieran estar coleccionadas todas mis obras y montadas como en un pequeño museo, un museo portátil, y ésa es la razón de que lo instalara en una maleta."^{13*}

La Caja verde (1934)

Es muy probable que los apuntes colocados en la *Caja Verde*, correspondieran también a otros trabajos. De esta obra se reprodujeron 320 ejemplares. Para entonces ya había abandonado la idea de crear un catálogo o libro redondo que explicara el *Gran Vidrio*. Optó entonces por seleccionar 93 apuntes viejos de trabajo, los publicó facsimilamente sin numerar ni encuadernar, y finalmente fueron colocados en una caja.

Prière de toucher (Se ruega tocar, 1947)

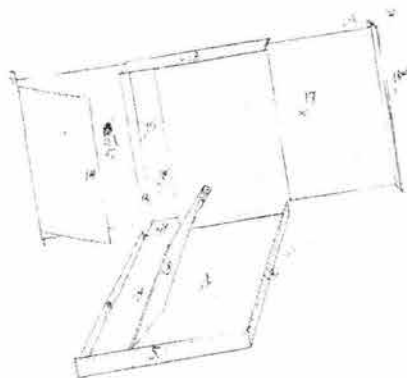
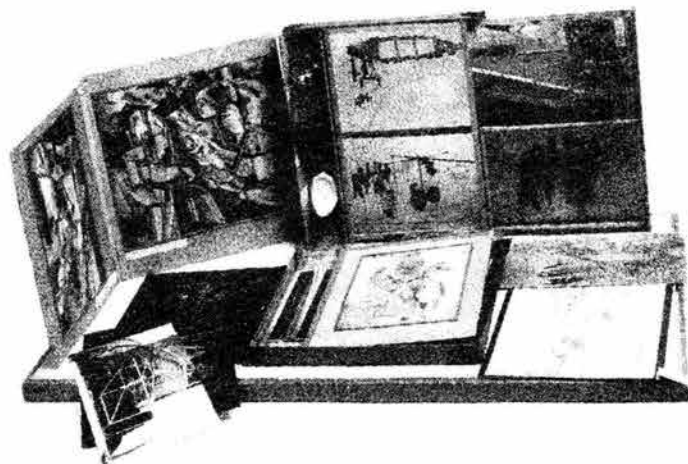
El trabajo que elaboró Duchamp para la portada del catálogo *El Surrealismo en 1947*, consistía en un pecho fe-



3

Autor:
Marcel Duchamp

Título:
Boite-en-valise. 1935-1941



menino de hule-espuma tridimensional, de tamaño natural, coloreado y colocado sobre terciopelo negro, para hacerlo mayormente distinguible. De este libro se editaron 999 ejemplares (existía una razón muy poderosa en Duchamp, que le hacía conferirle connotaciones simbólicas a los números). En la creación de este tipo de objetos, era fundamental establecer una relación con el observador, no sólo en su papel de *voyeur** sino activamente. En *Prière de toucher*, todo fue pensado para seducir no sólo visualmente al espectador, sino que el título invitaba sugestivamente a la acción.

“Siempre ha habido en mi vida una necesidad de círculos, cómo decirlo, de rotación. Es una especie de narcisismo, de autosuficiencia, una especie de onanismo. La máquina gira, y mediante el proceso milagroso que siempre he encontrado fascinante, produce chocolate”.¹⁴

La forma, al igual que los conceptos que sustentan una obra cualquiera, se puede “manipular” hacia la trascendencia de sí misma y volverse metáfora. Es por esto que la forma de un libro objeto tiene su lenguaje propio, además del de los componentes que guarda. La forma recibe y protege, pero no con afán de ser un

simple empaque, sino como parte de la dimensión total de un objeto. El “rompimiento” de la forma se deriva del juego de las invenciones al que se somete.

Decía A. Breton:

“Cuando, por ejemplo, en 1924, proponía yo la fabricación y puesta en circulación de objetos aparecidos en mis sueños, el acceso a la existencia concreta de esos objetos, a despecho del aspecto insólito que podían revestir, era considerada por mí más bien como un medio que como un fin”.¹⁵

En Duchamp y en Breton se encuentra permanentemente la intención de re-describir, re-inventar el objeto, decodificarlo, descontextualizarlo, pues así no sólo se libera al objeto de su función, sino se libera al objeto mismo. Tal es el caso de Duchamp con la “Fuente” del Sr. R Mutt, donde el objeto se vuelve el lugar privilegiado del deseo y la sorpresa. Dentro de su nomenclatura puede añadirse la del *objeto-prótesis del deseo* o el *poema-objeto* claramente evidenciado por el surrealismo.

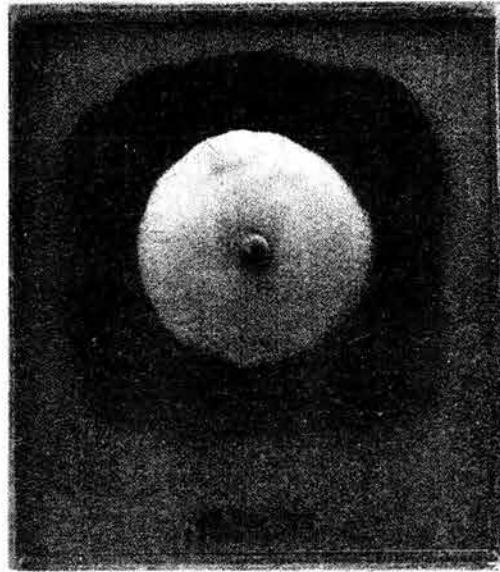
“...de tal naturaleza como para desencadenar los poderes de invención que, al término de todo lo que podemos saber del sueño, se



* *Voyeur*, concepto que en Duchamp significaba que la obra de arte fuera lo suficientemente seductora como para provocar en el espectador la necesidad de “espíar” en ella.

¹⁴ RAMÍREZ, Juan Antonio. *Duchamp el amor y la muerte*. Incluso, p. 90.

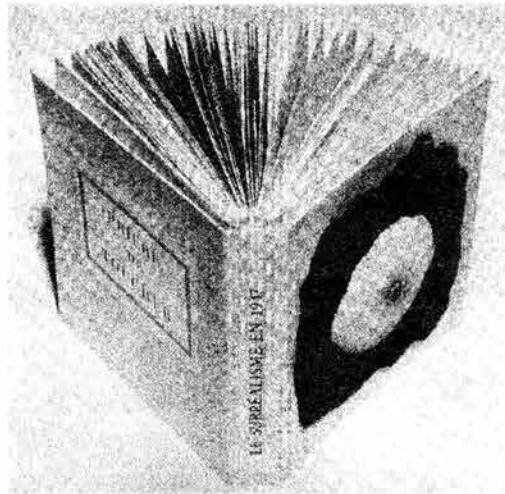
¹⁵ BRETON, André. *Antología (1913-1966)*. p. 116.



4

Autor:
Marcel Duchamp

Título:
Prière de Toucher
Cover for the catalog of the exhibition
"Le Surréalisme en 1947",
Paris, 1947



habrían exaltado al contacto de los objetos de origen onírico, verdaderos deseos solidificados".¹⁶

El objeto también es memoria que contiene al ser humano quien a través de aquel se perpetua; Duchamp y Breton fueron incansables "cazadores" de objetos porque comprendieron la relación pasional que se establece con ellos en su doble función, "la de ser utilizado y la de ser poseído";¹⁷ la primera se refiere al uso práctico y/o subjetivo del objeto, y la otra al campo abstracto del sujeto, a las connotaciones ideológicas. El ser humano es el gran consumidor de objetos a los que vuelve receptáculo y símbolo de sus deseos.

Del mismo modo que la física contemporánea tiende a constituirse sobre esquemas no euclidianos, la creación de los 'objetos surrealistas' responde a la necesidad de fundar, según la expresión de Paul Éluard, una verdadera "física de la poesía".¹⁸

Dentro de esta "física de la poesía", los diversos objetos presentados en la exposición surrealista de mayo de 1936, se denominaron: objetos matemáticos; objetos naturales; objetos salvajes; objetos encontrados; objetos

irracionales; objetos *ready made*; objetos interpretados; objetos incorporados; objetos móviles.

"La relación del objeto se encuentra entre el diseñador de éste y el usuario o grupos de usuarios con los cuales tendrá relación el objeto".¹⁹

Si se parte de la clasificación de los objetos que "por su origen son naturales y/o artificiales; por su uso: de consumo individual, colectivo o indirecto; por su manufactura: industrial y/o artesanal; por su tecnología: medianamente desarrollada y/o altamente desarrollada".²⁰

El libro objeto es un artefacto de origen artificial donde el realizador interviene mayormente en su creación, al manipular los materiales hasta obtener el producto deseado. Respecto a su consumo, puede ser de tipo individual ya que "el tiempo de servicio y el proceso de uso del objeto permite una relación personal con este"²¹.

"En el límite práctico el objeto adquiere un *status* social..."²² y de otro modo, si se sustrae de su funcionalidad, el *status* es estrictamente subjetivo, es cuando puede convertirse en objeto de colección como los *ready made* de Duchamp.

¹⁶ BRETON, André, *Antología (1913-1966)*, p. 116.

¹⁷ BAUDRILLARD, Jean, *El sistema de los objetos*, p. 99.

¹⁸ BRETON, André, *Antología (1913-1966)*, p. 117.

¹⁹ NOGUEIRA, Guadalupe, *Teoría del objeto*, p. 15. (Inédito)

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

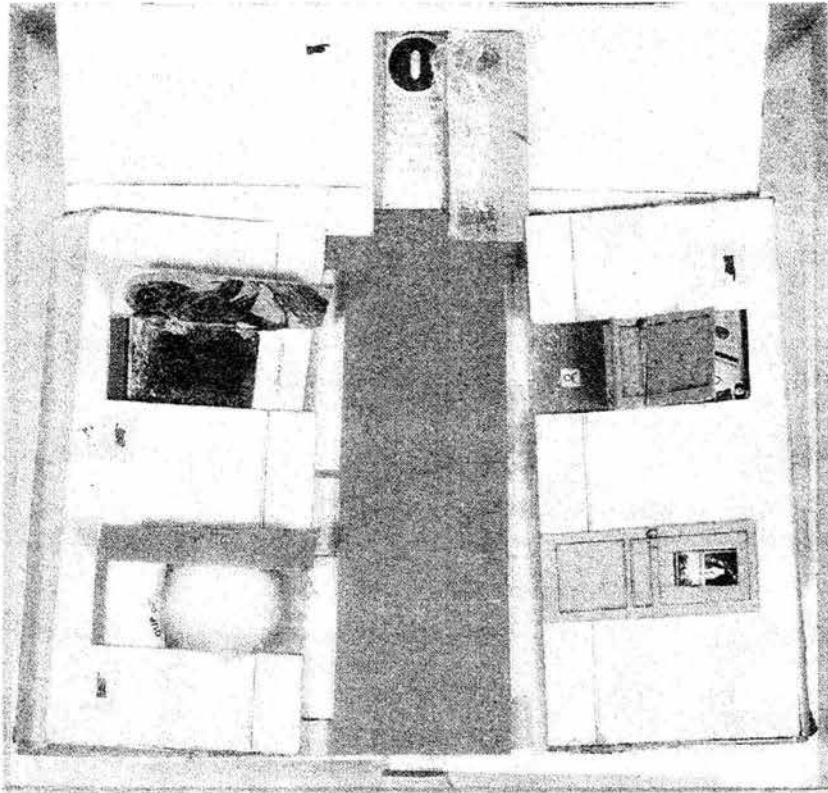
²² BAUDRILLARD, Jean, *El sistema de los objetos*.



5

Autor:
André Breton

Título:
Sueño-objeto, 1935
Colección Arturo Schwarz, Milán



El ambiente se conjuga en objetos funcionales y subjetivos, en la colección: "triumfa la empresa apasionada de posesión, donde la prosa cotidiana de los objetos se vuelve poesía, discurso inconsciente y triunfal"²³, logrando que el usuario o poseedor desarrolle una actitud simbólica respecto al objeto.

La explicación de la naturaleza del libro objeto podría restringirse si se le analizara desde el campo de producción y consumo de los objetos ordinarios o de uso común; su producción no está íntimamente ligada a la de un consumo de orden objetivo sino mas bien afectivo. Un libro objeto puede ser ubicado dentro de la producción de objetos poéticos de los que hablaban los surrealistas; su calidad de objeto lo sitúa en su origen artificial y uso individual como lo explica F. Ehrenberg: "...cuando lo llamas libro, lo incorporas a otro sistema de distribución, y además lo emparentas a otra tradición, que es la muy íntima de la relación uno a uno sobre la mano".*

El libro objeto puede ser artesanal y también un objeto surrealista; un *ready made* (como una plancha) con objetos incorporados; objetos móviles. Pero es primeramente un objeto de consumo sensorial, que establece otro tipo de premisas en las que su valor de uso es simbólico. "Mientras que el objeto no está liberado más que en su función, el hombre, recíprocamen-

te, no está liberado más que como utilizador de este objeto".²⁴

Libro-objeto-simbólico, de uso individual y de función subjetiva que materializa el deseo. Dentro de un sistema de objetos, el libro objeto tiene su función muy definida, no es simplemente "decorativo", no puede compararse a la "funcionalidad" que se le asigna a otros objetos, como es el caso concreto de la función que tiene un libro de convenciones preestablecidas. Un libro objeto guarda su propia memoria en el cruce de diversos signos. El libro objeto es entonces, eminentemente un medio de expresión subjetiva, espacio de la intimidad. Al libro objeto se le inviste de cualidades y deseos propios; el objeto que se crea o que se adquiere, se personaliza en un acto de extensión de uno mismo.

"El objeto, de este modo, es en sentido estricto un espejo: las imágenes que nos remite no pueden menos que sucederse sin contradecirse y es un espejo perfecto, puesto que no nos envía las imágenes reales sino las imágenes deseadas".

"Indudablemente, los objetos desempeñan un papel regulador en la vida cotidiana, en ellos desaparecen muchas neurosis, se recogen muchas tensiones y energías en duelo,



²³ BAUDRILLARD, Jean, *El sistema de los objetos*, p. 99.

*Ver anexo. Entrevista a F. Ehrenberg

²⁴ BAUDRILLARD, Jean, *El sistema de los objetos*, p. 17.

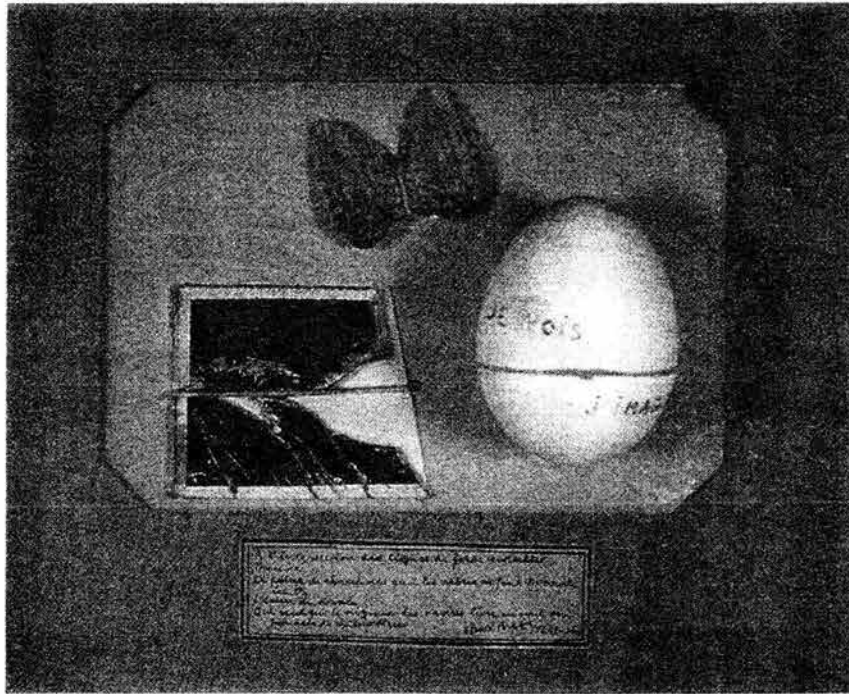
es lo que les da un 'alma', es lo que hace que sean 'nuestros', pero es también lo que constituye la decoración de una mitología tenaz, la decoración ideal de un equilibrio neurótico.²⁵

²⁵ BAUDRILLARD, Jean, *El sistema de los objetos*, p. 102.



Autor:
André Breton

Título:
Poema-objeto, 1935
Colección particular, Inglaterra



1.5. Clasificación de “los otros libros”

La descripción subsecuente, es una aproximación a la definición de esos objetos de acuerdo a sus características predominantes, y partiendo de la afirmación de que todos los libros son objetos.

Convencionales

Los libros convencionales tienen características inmutables—casi siempre—de estructura, como son: la forma, la página, su secuencia lineal, el folio y la encuademación, y por lo general, son sometidos al mismo sistema de re-

producción. O en palabras de M. Marín “Aquel objeto que busca contener una serie de significantes que establecen un género de comunicación como la novela, la poesía, es un libro tradicional”*.

a) Libros de narrativa (prosa, poesía, ensayo, novela etc.)

b) Libros de arte (porque lo vehicular; lo contienen en sus páginas: fotografía, gráfica, pintura etc.)

Cabe aclarar que en este tipo de libros los autores no intervienen en la hechura, sólo producen los textos y/o las imágenes.

Los otros libros

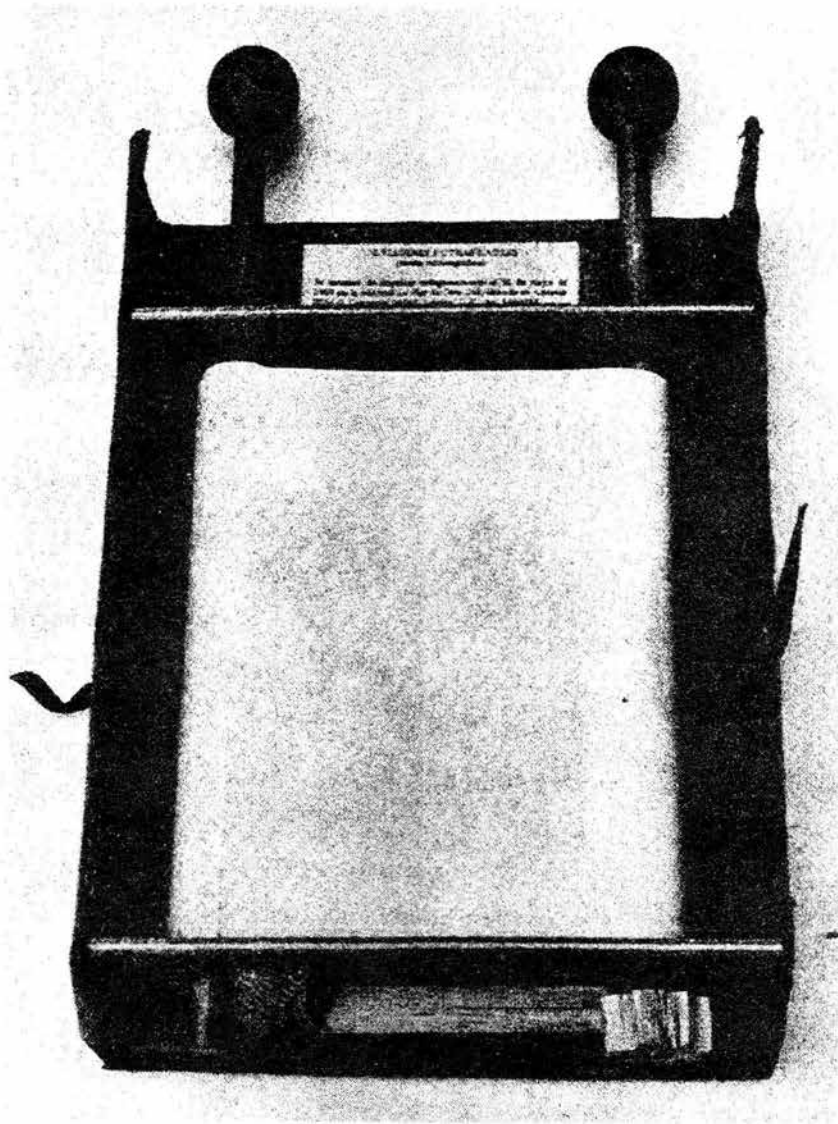
“Los otros libros” es como denominó Raúl Renán a otras posibilidades en el quehacer editorial. Ulises Carrión, quien fue en su momento un prolífico productor de libro objeto, fundó una librería que llamó *Other Books and So*, que contendría todos aquellos libros que la industria editorial no contemplaba.

Libros de artista (en inglés: Artists' Books)

Los libros que se produjeron en E. U., Europa y parte de América Latina en los sesenta, fueron denominados libros de artista. Estos libros tienen muchas características similares a los libros objeto, sobre todo en lo que se refiere a los sistemas de impresión manuales, que se usaban para producirlos. Esta forma diferente de expresión dentro del arte contemporáneo, ha influenciado



* Ver anexo. Entrevista a Manuel Marín.



7

Cinito mimeográfico.
De madera, hecho a mano

invariablemente la producción de libros que se edita en la actualidad.

Los libros de artista se siguen produciendo, son aquellos que privilegian al autor y la obra.

a) Los libros de artista son concebidos, producidos y reproducidos por su autor. Tal es el caso de una carpeta de grabados de la que puede existir un sólo ejemplar o un tiraje corto donde pueden alternar texto e imagen. Existen muchos trabajos de este tipo en los que se conjuga la obra de un artista plástico y un escritor.

b) Los libros de artista concebidos por éste, sin embargo reproducidos industrialmente con tirajes grandes. Este tipo de libros pueden contener algún elemento novedoso, principalmente en lo que se refiere al empaque. Pueden estar contenidos en cajas en lugar del formato tradicional; pueden presentar una riqueza muy vasta de suajes como lo fue *El Castillo de la Pureza*, obra sobre Marcel Duchamp, con textos de Octavio Paz y diseño de Vicente Rojo; es eminentemente un libro objetualizado e interactivo, sin embargo no es libro objeto desde el momento en que su proceso de reproducción no es realizado por su autor. Este ejemplo, ciertamente rompe con el uso convencional de la página y de la narración lineal; pero finalmente su estructura de reproducción lo ubica en los libros convencionales aunque posee un carácter lúdico más desarrollado. Este es el caso de un libro sobre la obra de un artista, realizado por artistas.

* Ver anexo. Entrevista con Felipe Ehrenberg.

* *Ibid.*

Un libro de artista no requiere en esencia, que su producción sea manual; el libro objeto en cambio, se distancia considerablemente en este aspecto: por lo tanto los libros de arte o sobre arte son aquellos que lo vehicular.



En el contexto histórico del diseño, uno de los personajes más importantes en la producción de libros de artista fue William Morris.

Libros alternativos (otras opciones)

“Son opciones que se abren en el arte cotermporáneo, que se le añaden y que quizá algunos entiendan mal, como opositores, simple y sencillamente es una producción que se escapa de los parámetros de la industria...”*

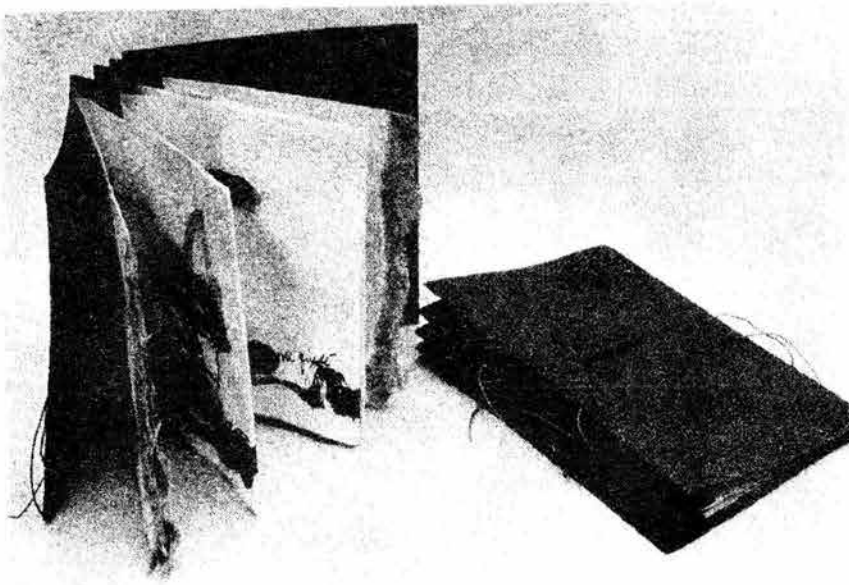
Existen muchas variantes en los libros que se producen fuera de la industria, desde escritores que encuentran una alternativa en la autopublicación, aunque se ciñan a los esquemas tradicionales; este tipo de micro industria editorial, en inglés se llama *Vanity Press*. También existen “creadores que deciden escaparse de las reglas del arte ortodoxo y ponen a circular objetos como si fueran libros”.*

Lo alternativo en este caso, es lo que se refiere a otra opción frente al concepto de producción y de consumo tradicionales, aunque conserve una estructura similar a la del resto de los libros. Son reproducidos en sistemas manuales de impresión

8

Autor:
Magali Lara

Título:
La extraviada



como el mimeógrafo, la serigrafía o la fotocopia (entre otros). Por lo general se hacen tirajes cortos con la opción de imprimirlos en papeles económicos como kraft y estrasa, que se usaron en muchas ediciones de los setenta.

Hay un rango muy amplio en la edición alternativa, pero todos estos libros aunque sean propuestas diferentes en lo que se refiere a su costeabilidad y su diseño original, involucran procesos muy emparentados con el libro convencional. Estas variantes en el papel, la impresión en serigrafía, empaque—entre otros—no rompen fácilmente su forma pues siguen privilegiando el trabajo de autor: plásticos, escritores, creativos, etcétera, donde el libro sigue siendo el medio y no precisamente una forma de expresión *per se*.

En Tacámbaro, Michoacán, existe el Taller Martín Pescador donde trabaja Juan Pascoe. Su trabajo desde hace años, consiste en reproducir libros por medio de una prensa plana antigua de tipos móviles. Pascoe ha preservado la factura de los libros como se hacían en la antigüedad, por lo que cada ejemplar que produce es numerado y encuadernado ciñéndose lo más posible a la vieja tradición; ha reproducido textos antiguos que se relacionan con la historia misma del libro. Uno de los libros impresos en el Taller, se refiere al juicio emprendido por el Santo Oficio contra el impresor Cornelio Adrián César de

la Nueva España (1597-1633) por considerársele “herege lutherano” (1598).

F. Ehrenberg denomina este tipo de trabajo no como libro de artista, sino como *book makers books* (libros hechos por “hacedores” de libros), o *books about books*, (libros acerca de libros). Con este tipo de imprentas, el realizador está involucrado directamente en todo el proceso, que es por completo artesanal. El resultado, son hermosos libros que no circulan en el mercado común, pues resultan—casi—, piezas de museo.*

Carmen Boulosa, quien fuera ardua productora de libros elaborados a mano (junto con Magali Lara), en los que aplicaba sus propios textos, dice sobre el trabajo de J. Pascoe:

“Es cierto que hace libros bellísimos, libros que son joyas, y que como son elaborados a mano en la era del objeto en serie o de la virtualidad podrían comprenderse erradamente como un *derroche*”.²⁸

La producción de libros manuales en esta época, no debe ser entendida como un acto inducido por la nostalgia, por lo oficios y objetos del pasado; es necesario que sigan existiendo creadores que realicen este tipo de trabajo, pues la inminencia de la era tecnológica



* Del libro CORNELIO ADRIÁN CESAR, IMPRESOR DE LA NUEVA ESPAÑA. 1597-1633. se tiraron 135 ejemplares compuestos en monotipo Spectrum e impresos a mano sobre papel Castillo Guarro en una prensa Washington por Juan Pascoe en el Taller Martín Pescador. Santa Rosa. Tacámbaro, Michoacán y encuadernados en piel, con estuche forrado en tela, por Dominique Albertini en México, D.F.

²⁸ BOULLOSA, Carmen, *Juan Pascoe, impresor*. La Jornada, domingo 15 de diciembre de 1996 (sección Cultura), p. 26



9

Autor:
M. Iliana Montaner,
Lourdes Grobet y Chac

Título:
De vírgenes y otras madres.
Editorial La flor del otro día

no significa que todo el mundo deba sumergirse en ésta. Un "hacedor" de libros como J. Pascoe tiene en sus manos el oficio de la memoria.

Libro para ser leído y para ser visto, en el fondo y forma permeándose el uno al otro, para bien del pensamiento, ejemplo de erudición, de reconstrucción de un pasado que a todos nos conforma (...) es ejemplo también de la moralidad del trabajo a mano y del oficio colectivo.²⁹

Libros electrónicos

Otra forma de abordar al libro como objeto alternativo a la producción en serie por medio de la imprenta y al libro objeto realizado manualmente, es la que se refiere a la propuesta emprendida por la nueva tecnología en el libro disco y/o libro compacto; no requiere de ningún proceso tradicional para su reproducción. Su presentación ha logrado condensar el espacio que ocupa el libro convencional, pero se requiere necesariamente de la computadora para acceder a su información. En términos de funcionalidad ocupa un espacio mínimo y puede contener la información de varios volúmenes. Muy pronto las bibliotecas se convertirán en "bibliotecas compactas". La forma de este tipo de libro encuentra su razón en el medio que lo requiere, si se sustrae de su contexto, pierde su función.

La economía de la forma tiene muchas vertientes. Ahora, con el desarrollo incesante de los medios computarizados, se ha logrado compactar la información; la variante es el medio en que se lee, el cual requiere necesariamente un soporte electrónico. Existe una afinidad entre el libro objeto y el electrónico, se trata de que ambos pueden ser leídos de forma no lineal; este concepto en el libro electrónico se llama hipertexto, que consiste en el hecho de que el usuario puede acceder a la lectura de un texto determinado, con la facilidad de romper su secuencia narrativa en el momento que lo desee. La alteración o modificación que se presenta en los libros electrónicos respecto de aquellos producidos de manera tradicional, recae en su formato, lo que significa la eliminación del objeto, pues responde a la necesidad de la sociedad moderna de economizar espacio, incrementando a la vez la capacidad del libro como contenedor de información.

Este nuevo formato del libro ha despertado polémica en torno a sus posibilidades de alcance en un futuro inmediato, puesto que en la era de la globalización de la información, no es posible que la alta tecnología cubra todos los ámbitos sociales. Incluso, en términos de impacto ambiental, se ha esgrimido la propuesta de que el libro electrónico suprime por completo el uso del papel en momentos críticos de la supervivencia de este tipo de materia prima.

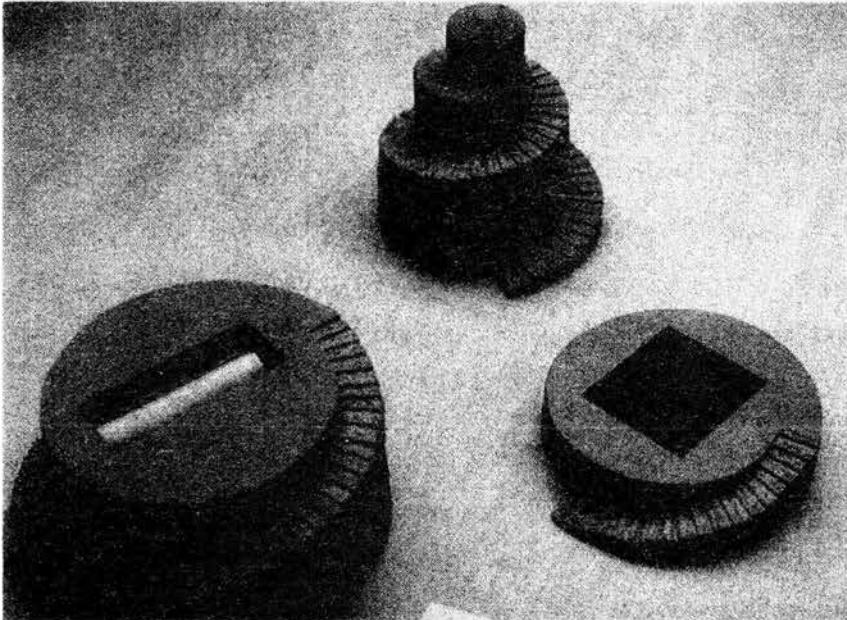


²⁹ BOULLOSA Carmen, *Juan Pascoe, impresor*, La Jornada, domingo 15 de diciembre de 1996 (sección Cultura), p. 26

10

Autor:
Maureen Costello

Título:
History of a Book



El 23 de abril de 1996, en Cataluña, España, en el marco del Día Mundial del Libro y del Derecho de Autor, Umberto Eco declaró:

“...el libro no desaparecerá, pese a que se irá adaptando a nuevos formatos, como la lectura por ordenador”.³⁰

Es importante mencionar que la evolución del libro tradicional hacia otros formatos, parece ser el fin de toda una tradición y oficio, y se ha vuelto un objeto que se mira como “especie” en extinción. Los bibliófilos se refieren al libro con nostalgia; también hay quienes se oponen a dicha transformación, argumentando que la lectura a través de la computadora, ha sido un factor de “quiebre” en la intimidad que se establece con el libro como objeto, ante la imposibilidad de palparlo; la posibilidad de sentirse atraído por una buena edición con todos los elementos que la significan, por supuesto el papel, las cubiertas... y por qué no: el olor de su tinta.

El formato de libro electrónico, produce en algunos la sensación de no posesión del objeto, y es que los libros, por pequeños que sean, también afirman su presencia en peso y volumen.

Si bien es cierto que la tradición milenaria de la producción de libros se ve afectada en la actualidad por un proceso de transformación que “amenaza” su apariencia, siempre será sin embargo una alternativa — que quizá en un lapso corto sea denominada “rústica” — como parte de la diversidad de los medios. La

alta tecnología es la posibilidad inmediata que “globaliza” la comunicación, pero en ámbitos más restringidos, el libro tradicional no sólo permanecer, sino desarrollarse como complemento.

Para citar un ejemplo “vivo” de lo que se menciona, el trabajo editorial del Taller Martín Pescador (Tacámbaro, Michoacán), no tendría posibilidades de sobrevivir si la tecnología fuera a partir de ahora, el único medio de relación con la humanidad, debido a la masificación en su consumo. Los espacios donde se promueva el trabajo artesanal siempre tendrán su público.

De virtualidades y otros libros

Además de los libros compactos, la computadora como medio, hace posible también el libro de tipo virtual. A través de los sentidos, un individuo se adentra en un mundo que ofrece sensaciones que simulan la realidad en su despliegue tridimensional y de movimiento. Ya no sólo será posible la lectura, sino también situaciones sensoriales que animarán la narración para dar la idea de estar presente físicamente. Sin embargo, todas estas “realidades” sólo son posibles a través de este medio. Todo el meta lenguaje estético de la nueva tecnología, tiene como materia prima y soporte los mismos elementos que corresponden a los demás medios: la idea, el sueño y la fantasía del hombre.

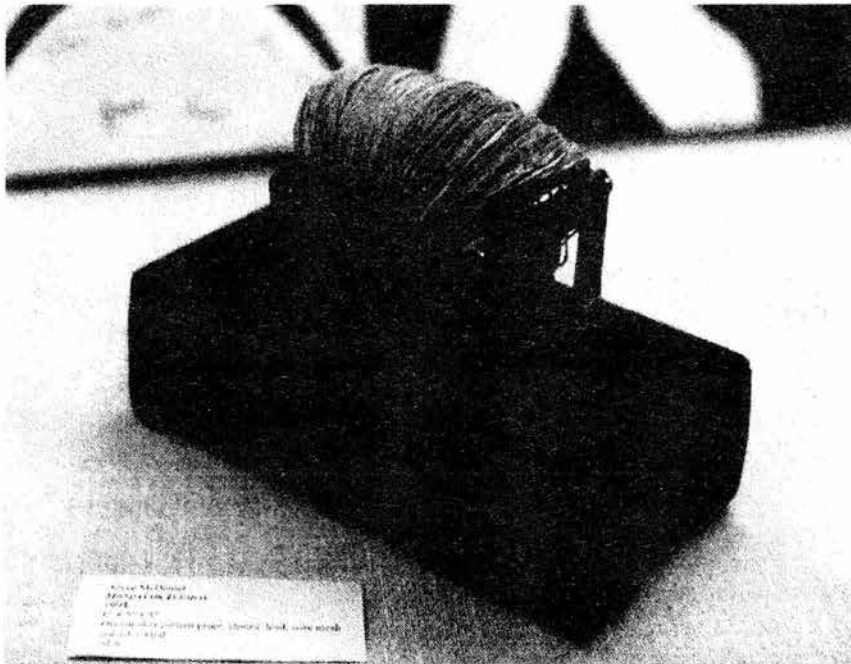


³⁰ RAVELÓ, Renato, *La Jornada*, 23 de abril de 1996, sección cultura p. 27.

11

Autor:
Joyce Mc Daniel

Título:
Monday or Tuesday, 1994



Cada medio tiene un propósito, un público, su ética, y siempre, cualquiera que este sea y los alcances que tenga, merece la importancia y el respeto que le otorga la necesidad de expresión.

Finalmente, esta cultura desarrollada en torno a la nueva tecnología se acompaña de varias interrogantes. Prevalece aún el culto por la imagen visual, y si en los libros de producción tradicional se habían ya logrado ediciones en alfabeto braille, ¿cuál será la posibilidad de los invidentes —entre otros discapacitados— de acceder a la realidad virtual o los libros electrónicos que ofrece la nueva tecnología?

Un poco de historia sobre el libro objeto y el libro de artista*

El libro como se le produce tradicionalmente, es el objeto fetichizado y mitificado más cercano a la historia de la humanidad, pero, ¿qué pasa con el concepto so-terrado de “los otros libros”? porque existen otras formas o modos más íntimos a los que cualquiera puede acceder para producir sus propios libros y que Ulises Carrión llamó *El Arte Nuevo de hacer Libros*.

Como se le denominó en inglés *artist's book*, libro de artista o *non-book*, *anti-book*. Estas propuestas son paralelas a la del libro objeto, digamos que son primos hermanos. Tienen características en común, el hecho de aparecer como distinta forma de expresión en el arte contemporáneo; sin embargo son cosas diferentes. Esto debido al trabajo que realizó Dieter Roth en los cincuenta, al que se le atribuyó la paternidad del libro objeto en su intento de experimentar nuevas posibilidades, al crear libros que “objetualizaran” los conceptos.

Manuel Marín dice que el inicio de la producción del libro objeto se sitúa en el siglo XIII, con libros como el de *Las Dulces Horas*, ya que por primera vez se dedicó una página completa a una imagen iconográfica —en lugar de subordinarse al texto—, con una intención puramente visual.

El libro de *Las Dulces Horas* podría ser:

...absolutamente convencional, pero para mí es un libro de artista por una parte, y objeto por otra. Allí hay una coincidencia y es en cuanto a las estructuras eminentemente convencionales: hoja, ilustración, texto... (...) Los

*La historia del libro de artista que aquí se refiere y que atañe directamente al libro objeto, corresponde también al libro de Joan Lyons que parte de la escasa bibliografía que existe sobre el tema. La traducción es mía.

Nota: Las citas extraídas del libro de Joan Lyons, *Artist's Books*, sobre el trabajo de distintos “hacedores” de libros, principalmente norteamericanos, se refieren en su mayoría a los libros de artista. Sin embargo se han escogido algunos textos, aquellos que más se aproximan a una definición sobre el libro objeto. Además, en el libro *Artist's Books*, se encuentra reseñado el trabajo de personajes mexicanos muy importantes en la producción de libro objeto. Los conceptos de “libro de artista” y “libro objeto” son claramente diferenciables como ya se especificó en la clasificación de los libros. Solamente se han escogido algunos textos que, por sus características, bien pueden describir al libro de artista y al libro objeto.



medievales hicieron de los elementos significantes, elementos estéticos.*

Alrededor de los últimos treinta años, artistas visuales han redescubierto el libro, investigando y transformando cada uno de los aspectos de ese venerable contenedor de la palabra escrita. Han manipulado la página, el formato, y el contenido. En otras palabras, el libro ha sido discutido para generar finalmente otra forma que rebase su propia tradición.

Dentro de esta nueva manera de hacer libros, las palabras, las imágenes, colores, marcas y silencios se volvieron organismos plásticos, que juegan a través de las páginas, o cruzándolas, en una línea secuencial variable. Su importancia recae en la formulación de una nueva literatura perceptual, cuyo contenido altera el concepto del autor y coloca al lector frente a un discurso nuevo con la página impresa.

El "libro de artista" *artists' book*, como se definió en Estados Unidos a esta nueva propuesta, empezó a proliferar en los sesenta (principios de los setenta) en un clima prevaleciente de activismo social y político. Las ediciones disponibles y baratas fueron una manifestación de la desmaterialización del arte objetual y el nuevo énfasis en el proceso artístico. Trabajos de arte efímeros como el *performance* y las instalaciones podían ser documentados, y es por este mismo hecho que los artistas descubrieron que los libros también

podían ser trabajos de arte en sí mismos (*in and of themselves*).

Las imprentas independientes fueron una de las alternativas cuando los libros de artista llegaron a ser parte del caldo de cultivo de formas experimentales, en las que tuvieron lugar diferentes artistas que tenían el acceso negado a la estructura tradicional de las galerías de arte.

En la producción del libro de artista incurrieron artistas objetuales y conceptuales de todo el mundo en forma espontánea. Así como los artistas norteamericanos hicieron uso de su bagaje tecnológico, incluyendo las copias fotostáticas, en Europa y Latinoamérica se recurrió al uso de sellos de goma y de mimeógrafos.

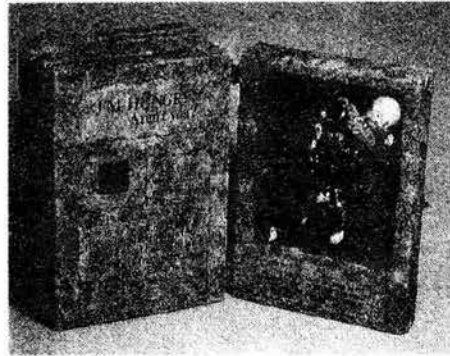
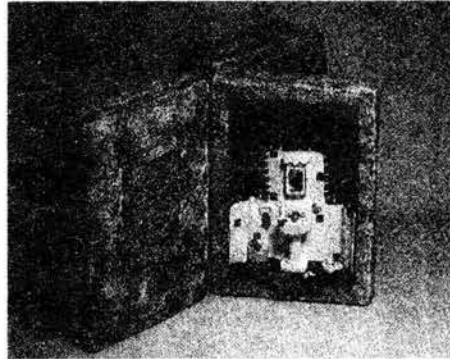
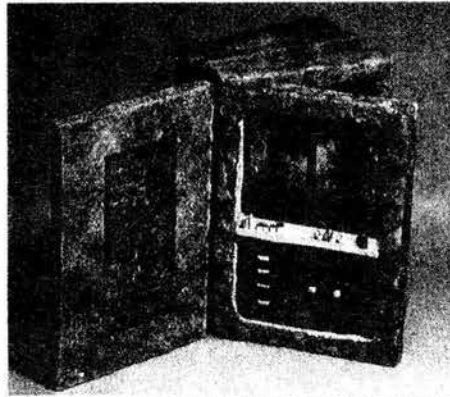
Ahora, después de muchos años, es muy claro que esta forma de arte independiente y poco reconocida, está aquí para quedarse. Los libros se han vuelto más ricos y su lenguaje más complejo.

La realización de esta nueva forma de arte, requirió de toda una estructura de producción que la soportara, para lo cual se creó un enlace entre los talleres de impresión, los distribuidores y las librerías que albergarían los nuevos libros y las exposiciones. Estas producciones fueron auspiciadas con recursos privados.

Puede ser cualquier arte: un 'libro de artista' puede ser música, fotografía, gráfica, literatura. La experiencia de leerlo, verlo, trazarlo, esto es lo que sacude al artista cuando lo hace. (...) Como sea, lo que nos im-



* Ver anexo. Entrevista con Manuel Marín.



12

Autor:
Lynn A. Mattes-Ruggiero
EUA

Título:
The Doorbell Is Ringing

porta es saber que nuestras hermanas y hermanos hacen libros de artista tal como en sus principios, lo que nos dice que lo que estamos haciendo no es ninguna excentricidad moderna 'sólo para especialistas', pero sí una expresión perfectamente natural y humana. Nos da continuidad con tiempos y culturas.³¹

Definición del libro objeto

El objeto es el animal doméstico perfecto.
Jean Baudrillard

Hay que poner en claro que la producción de libros convencionales no está a discusión. El planteamiento de este trabajo pretende demostrar que el libro objeto sea la mejor propuesta o el mejor proceso para elaborar libros. En definitiva, estas dos formas de hacer libros tienen características que incluyen tanto a uno como a otro. Lo que se trata de probar es que cada uno tiene una función específica, en cuanto a lo que se refiere a su espacio y tiempo... pero sobre todo, hay que enfatizar que el proceso de producción de cada uno es muy diferente.

Lo que se debe reconocer en el libro objeto o en el libro de artista, no es una forma nueva *per se*, ni una especialización dentro de las artes plásticas o el diseño editorial. Ambos son propuestas diferentes de expresión que tienen vigencia y que no se excluyen en la vastedad de los medios de comunicación.

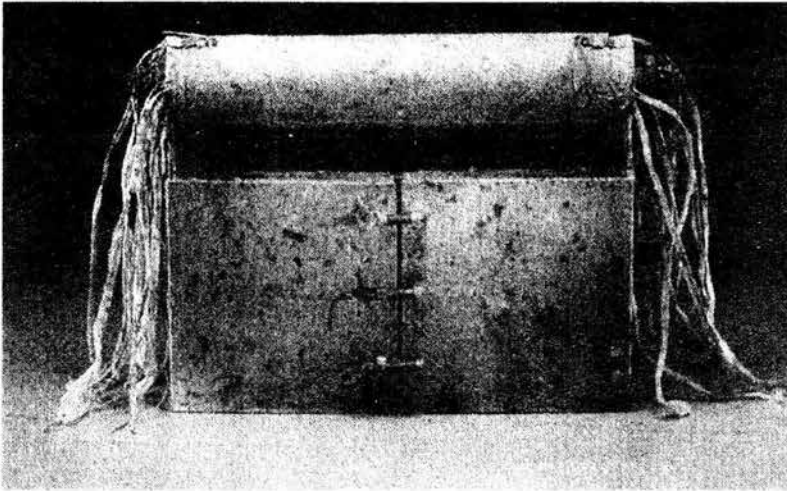
El libro objeto como se ha visto a lo largo de su historia, no fue, ni es exclusivo de los artistas plásticos; sin embargo, es importante ubicarlo dentro del contexto del arte contemporáneo para comprender cuál fue el detonante que provocó una producción de esta naturaleza, y que sólo en este contexto pudo ser definido como tal, aunque anteriormente ya había sido producido por Duchamp. Los conceptos de libro de artista y de libro objeto, surgen como la propuesta de expresión que las estructuras del arte moderno ya no podían contener, en un momento socio cultural que exigía y requería de otra forma de "lectura" independiente de las galerías, y a la vez, menos restrictiva. Esta fue la situación en la que se encontraron expresiones como el *performance*, las instalaciones, etcétera.

Llegado este punto, es necesario denominar a cada objeto por su nombre y por su definición. "El libro de artista" (como su nombre lo dice), es aquel que enfatiza mayormente a la persona que lo produce y en segunda instancia, el objeto que este realiza.

En el libro objeto, existe primero la intención de preponderar al objeto en sí mismo y no a su productor. Tiene un carácter menos restrictivo que el de artista puesto que para producirlo, se involucran aspectos emotivos y lúdicos que pueden permitirse la sorpresa de resultados que no habían sido contemplados, siendo además un medio en el que puede experimentar un público más amplio.



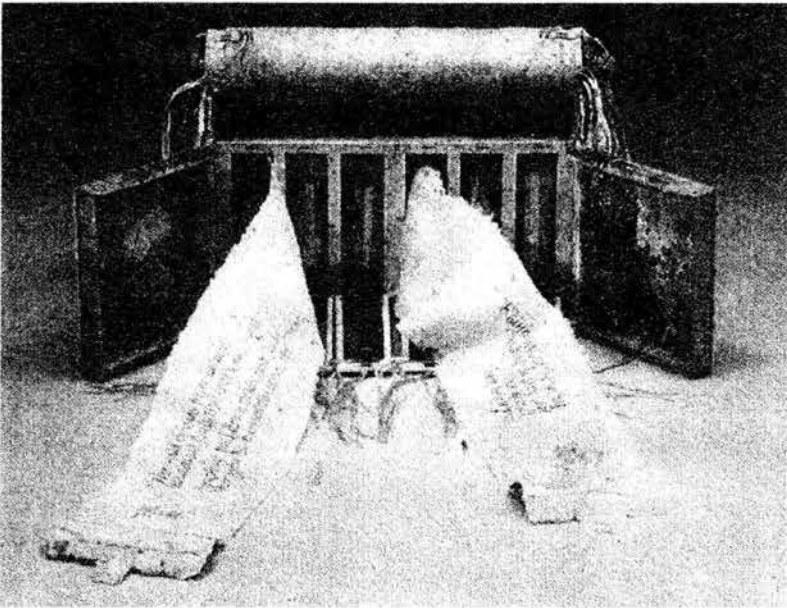
³¹ LYONS, Joan. Artists' Books, pp. 11-12.



13

Autor:
Jenny Hunter Groat

Título:
A Vision, with seven poems
by Wendell Berry. From the
collection of the National
Museum of Women
in the Arts



En el libro objeto sobretodo, una de las cosas más importantes en donde está ubicado el cuadrante, es que es fuera de la industria, esa es la primera. Hay una intencionalidad en el libro objeto; hay intencionalidad dentro de un campo de referencia, un marco referencial conceptual, (...) es decir, de una conciencia de todos los textos que existen, de toda la historia del libro objeto.*

Sin embargo, aunque es importante conocer la referencia histórica del libro objeto para ejercer su producción, el desconocimiento de dicha historia no es impedimento para que aquel que lo desee, se lance a la aventura de producirlo.

Uno de los aspectos que han obstaculizado la permanencia y divulgación del libro objeto es lo que concierne a la falta de un lenguaje apropiado para su lectura. Esto implica también el diseño de una metodología para la crítica de un objeto que no es exclusivo del ámbito artístico, sino que puede funcionar como un elemento más de expresión creativa, ampliando de esta forma su campo de producción.

Para evaluar un libro objeto debe tomarse en cuenta su resultado, pero un aspecto fundamental, es considerar el proceso de producción como una experiencia de

aprendizaje. El libro objeto debe considerarse siempre el medio y no el fin de ese proceso de aprendizaje en el que se involucra su realizador.



Qué estoy experimentando cuando doy vuelta a estas páginas? Esto es lo que un crítico de un libro de artista debe preguntarse, y que para la mayoría de los críticos es una pregunta incómoda.³²

Richard Kostelanetz describe la diferencia entre libro de escritor *book hack*³³ y el libro de artista: el formador del primero sucumbe a las convenciones del medio, cuando diseña las páginas que se asemejan una a otra, y el segundo profundiza en el "qué más" puede llegar a ser un libro. El libro de artista y el libro objeto trascienden las convenciones establecidas por la industria editorial, sin embargo cada una de estas propuestas tiene una función, un valor de uso y un cometido diferente.

Tres características innatas del libro convencional son: las cubiertas que protegen el contenido y ofrecen alguna idea de su naturaleza; la página que es la unidad discreta o sutil; y una estructura de secuencia, pero quizá ni la cubierta, ni las páginas, ni la secuencia es un prerequisite genuino para obtener una definición de un libro.³⁴

*Ver anexo. Entrevista con F. Ehrenberg.

³² LYON, Joan. *Artists' Book* p. 12.

³³ *Ibid* p. 27.

³⁴ *Ibid*.

Por supuesto que los requisitos que aquí enumera Kostelanetz sí definen las características de un libro específico, sin embargo se refiere a otro tipo de libros.

Un libro objeto propone otro mecanismo de lectura; rompe con la secuencia tradicional, abre la inventiva de quienes lo leen alterando su principio y su fin.

Hasta el momento ha sido difícil establecer cuáles son las características primordiales que todo libro objeto debe contener y así establecer una metodología para la crítica de este libro no desde el punto de vista de la narrativa, sino como un objeto de expresión alterna. Este aspecto, tal parece, nunca fue abordado, puesto que la existencia del libro objeto para muchos no tiene vigencia, ya que se le ubicó como parte de la producción de artistas plásticos o visuales en los años 70. Sin embargo es posible demostrar su vigencia y validez como la tiene cualquier forma de expresión.

Como ya se mencionó, la producción del libro objeto no es exclusiva de los artistas plásticos. Jani Pecanins lo demostró en los talleres que ha realizado con gente de muy diversas profesiones. También, se corrobora desde el momento en que cualquier persona sin ser necesariamente escritor o artista, se “avienta” a la experiencia de producir un objeto de este orden expresivo, rebasando los límites del libro como contenedor de las distintas formas literarias.

¿Qué características o constantes posee un libro objeto para denominarse así?: forma, página, secuencia, etcétera, aunque de modo alterado.

La idea de un libro objeto parte definitivamente del concepto convencional, pero nadamás; se puede producir un libro objeto sin que necesariamente tenga la misma conformación.

Si por ejemplo, hay quienes proponen que un palimpsesto puede considerarse libro objeto por el hecho de tener un soporte como fuera antiguamente la tablilla, o por ser un manuscrito que presenta huellas de escritura borrada en varias ocasiones, sin poseer características que lo enmarquen en el libro tradicional, efectivamente significa otra idea de libro, quizá no del todo libro objeto como lo refleja el siguiente ejemplo:

Bonito enredo —dijo Guillermo señalando el complejo juego de pisadas que los monjes y los sirvientes habían dejado alrededor—. La nieve, querido Adso, es un admirable pergamino en el que los cuerpos de los hombres escriben con gran claridad. Pero éste es un palimpsesto mal rascado y quizá no logremos leer nada de interés.³⁵

Para establecer el análisis de un libro objeto hay que “desmenuzarlo”, desarticularlo como hizo D. Roth. El aspecto fundamental está en su carácter de objeto más que en el de libro; por esto ya se mencionó la posibilidad de llamarlo objeto libro,

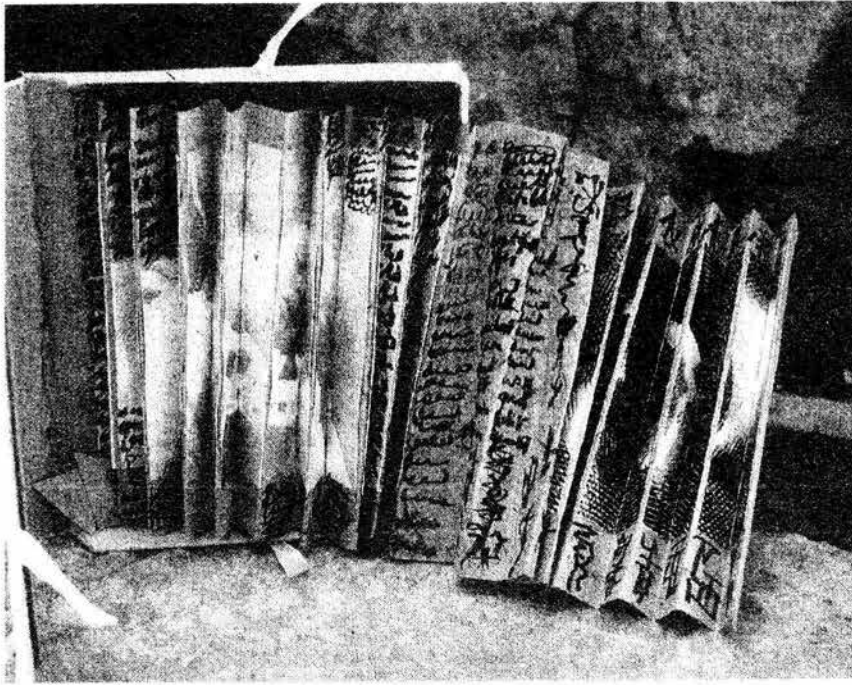


³⁵ ECO, Humberto, *El Nombre de la Rosa*, p. 132.

14

Autor:
Aliza Thomas
EUA

Título:
Harmonica Book



pero en lo subsecuente se mantendrá el termino libro objeto.

El libro de artista es algo que lo puede sacar la industria o lo puede decorar el diseñador. El libro objeto sólomente lo puede hacer el autor. El libro objeto privilegia la existencia del objeto, y el libro de artista privilegia al hacedor.*

Entonces, para que el libro objeto sea tal, requiere como una de sus primeras condiciones, que esté desvinculado por completo de un proceso industrial en que se somete a un esquema de reproducción preestablecido, donde a lo largo de los diferentes procesos (fotomecánica, impresión y encuadernado) se distancia el contacto con el objeto a lo largo de su proceso como condición fundamental que debe experimentar quien lo produce.

El libro objeto se ha reproducido mediante sistemas manuales como el mimeógrafo (Europa en los sesenta). Este sistema fue utilizado también por los principales libro objetistas de México como Gabriel Macotela y Yani Pecanins—entre otros—; incluso Felipe Ehrenberg fabricó un mimeógrafo al que llamó “Pinocho” (hecho a mano, de madera). Sin embargo, la reproducción o señación de un libro objeto tampoco es una condición para su existencia, ya que en este tipo de creación prevalece un carácter de obra única e

irreproducible. La producción de libro objeto ha demostrado la poca viabilidad de su reproducción debido a la artesanalidad o manualidad que involucra.

Existen muchos casos en la producción de libro objeto—al menos así lo llamaron—, especialmente en Latinoamérica, en los que la reproducción de textos o iconografía se realizó con mimeógrafo. La idea de seriar los libros se acerca más a la producción tradicional, aunque evidentemente los productores de libros de los sesenta y setenta, asumieron el proceso en su totalidad. De esto se desprende que una de las finalidades del libro objeto no es la reproducción, pues de esta forma empezaría a perder fuerza en lo que se refiere al tratamiento de su forma (o morfología) como parte de su coartada expresiva. La manualidad como facultad orgánica, se supone como parte intrínseca de la elaboración del libro objeto, al menos como fue concebido en un principio; actualmente ya existen propuestas de libros que involucran alta tecnología en su proceso (sin ser libros electrónicos), que bien pueden privilegiar su objetualidad sin requerir necesariamente la computadora como soporte; sencillamente se trata de libros con imágenes digitalizadas que pueden corresponder al rango del libro objeto o que también pueden ubicarse como libros alternativos.

El libro objeto, es pues, de acuerdo a sus características de reproducción limitada, un medio de alcance



*Ver anexo. Entrevista con F. Ehrenberg.

restringido; su producción no puede masificarse, por esto, logra a veces aproximarse a aquellos objetos de arte irreproducibles como la pintura.

Dice R. Kostelanetz:

En teoría, no hay límites acerca de los tipos de material que pueden ser colocados entre dos cubiertas, o cómo esos materiales pueden ordenarse.

Esta distinción esencial separa al libro "imaginativo" (del inglés *imaginative books*) del libro convencional.³⁶

R. Kostelanetz se refiere al hecho de que la mayoría de los libros tratan primeramente acerca de algo fuera de ellos mismos (*outside themselves*); y que la mayoría de los libros objeto y los de artista tratan sobre ellos mismos. Kostelanetz propuso en el texto que escribió en el libro editado por Joan Lyons, observar qué formas y materiales alternativos puede tomar el libro de artista.

Y también plantea la pregunta: ¿Es un libro porque quien lo produce dice que lo es? Por ejemplo, muchos autores han autopublicado libros que por el hecho de presentar los textos en una caja de cerillos, los denominan libro objeto. El libro objeto por sus características tiene una función subjetiva y restrictiva en cuanto a su reproducción. Su valor reside en que todos los ele-

mentos que contiene forman parte de un lenguaje estético; tiene vigencia si se considera su importancia como una forma más de la expresión creativa individual e implica la libertad de un proceso de expresión de quien lo asume. El hecho de "transgredir" la forma ofrece soluciones inimaginadas que no se logran más que con la exploración.

Ulises Carrión menciona algunas definiciones del libro objeto como: "El Nuevo Arte de Hacer Libros" (*The New Art of Making Books*). Carrión fue un hacedor prolífico de libros objeto no sólo en México; los elementos en que consiste un libro objeto de acuerdo a su propuesta son:

Un libro es una secuencia de espacios (...)

Cada uno de estos espacios es percibido en un momento diferente—un libro es también una secuencia de momentos (...)

Los libros existieron originalmente como contenedores de textos literarios (...)

Pero los libros, vistos como realidades autónomas, pueden contener cualquier lenguaje (escrito), no sólo lenguaje literario, sino cualquier otro sistema de signos.³⁷

El libro objeto en su función subjetiva, es una colección de afectos que se externalizan en la creación de un objeto, que junto con la manualidad debe llevar a quien

³⁶ LYONS, Joan, *Artists' Books*, p. 29.

³⁷ LYONS, Joan, *Artists' Books*, pp. 31-32.



lo produce, al control casi total en la solución de su idea.

Los ejemplos de Duchamp demuestran que la creación y el consumo de los propios objetos son una dimensión tan esencial como imaginaria de la vida. El libro objeto ofrece la posibilidad de no sólo ser consumidores de formas de expresión, sino creadores de ellas.

El libro objeto se propone como la materialización del deseo; es el espacio donde cada creador participa en su propio proceso creativo, que por consiguiente, implica la posibilidad de comunicar dicho deseo a un público determinado.

Lo que se refiere a lo objetual, o forma, es aquella que materializa, o mejor dicho que dispone armónicamente las imágenes primigenias que se entrelazan cuando se echan a andar las pulsaciones emotivas, y que a través del puente de la creatividad, se encauzan adecuadamente con los materiales de trabajo. El libro objeto es un proceso en el que se experimenta una actitud lúdica; lleva implícita la libertad de un ejercicio de expresión creativa. Su realización se antoja como la inmersión en un laberinto que abre la puerta de la imaginación y la fantasía, lo que invita a materializar el deseo a través de un objeto, en el que más tarde podrá "curiosear" todo aquel que interactúe con él.

Hay que enfatizar el proceso de producción del libro objeto como la reinención o recreación que desinhibe la capacidad de juego, y las sensaciones que

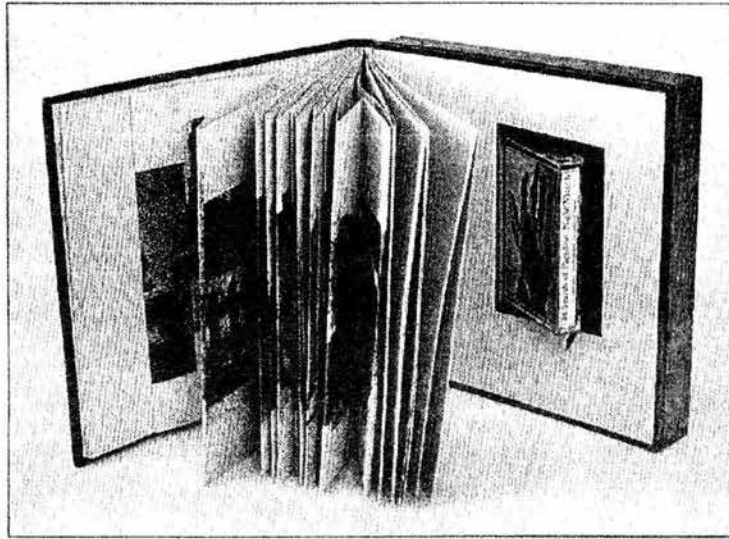
éste propone al asumir también la manualidad de un objeto creado por uno mismo. En un acto creativo de este tipo se revitalizan los sentidos y, como en todo juego, es necesario dejarse sorprender.

Su forma puede ser la de un libro convencional siempre y cuando se le involucre como parte de la coartada del objeto mismo, aunque también puede transgredirla.

Por lo tanto el libro objeto:

- Es un medio para desarrollar la expresión creativa.
- Debe apreciarse como una realidad autónoma que puede contener cualquier lenguaje además del literario.
- Tiene una relación uno a uno con la mano, y debido a su función comunicadora requiere de un público (interlocutor).
- Comunica un fenómeno imaginativo.
- Es realizado regularmente por su autor.
- Tiene una secuencia narrativa aunque no necesariamente lineal.
- Las páginas y el texto no son condiciones para que exista.
- Es obra única. Su artesanalidad es uno de los aspectos fundamentales que lo convierte en un libro de alcance restringido.
- Contiene y desarrolla la actitud lúdica del que lo produce.
- Establece una vinculación de ambiente y territorio en un nivel insular.

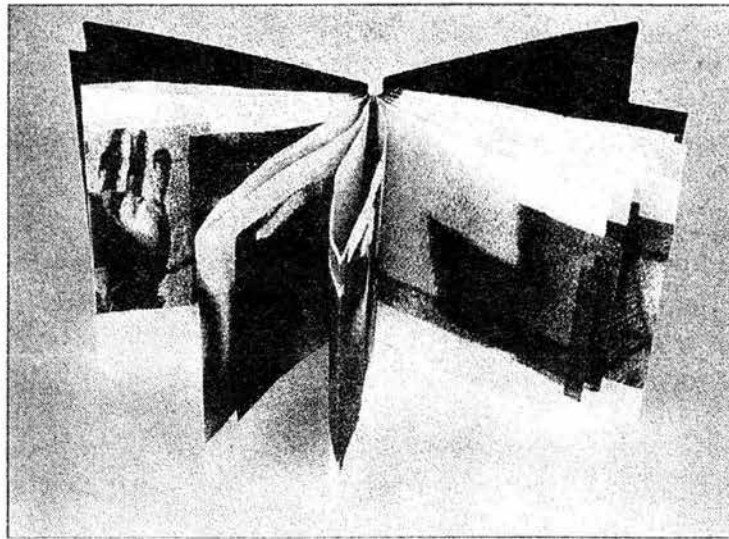




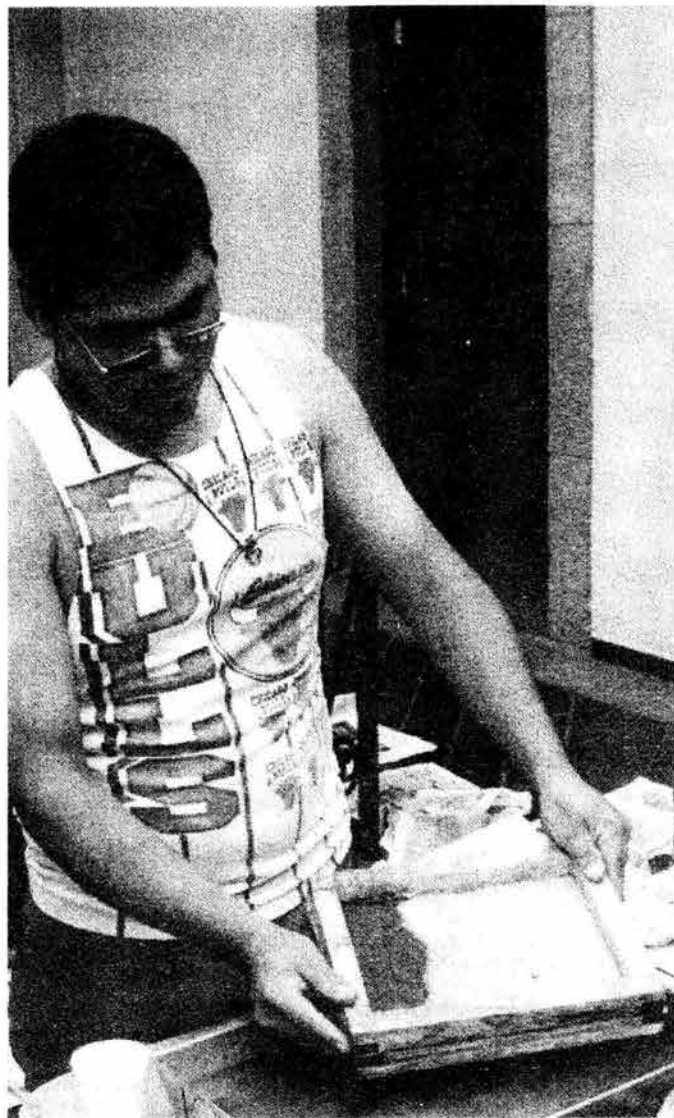
15

Autor:
Peter Sramek

Título:
*In Search of Paradise-
Nigh Vision*



1.6. Hacia la producción editorial autogestiva
(formación de talleres)



Taller itinerante de
expresión creativa
San Luis Potosí, S. L. P.
Mayo de 1999

1.6.1. Actitud de un creador frente a su trabajo

Al referirse al concepto de producción editorial alternativa se ha considerado lo siguiente:

Edición (editar): el acto de dar a la luz y/o publicar, como una actividad identificada en este caso concreto, con la producción de libros (aunque su definición abarque también otros medios).

Y la alternativa, como la opción de elegir entre una posibilidad u otra. Por lo tanto, la producción editorial que se plantea a lo largo de este capítulo, es una opción frente al diseño editorial tradicional, y a la reproducción de libros con medios de alta tecnología. También se refiere a la crea-

ción de foros alternos de experimentación, para la expresión creativa individual a través de libros objeto como un medio poco explorado.

La creación de un taller de producción editorial autogestivo tiene varios objetivos:

Abrir un espacio de trabajo donde converjan niños y adultos, que ayude a comprender la expresión creativa como un aspecto fundamental en el desarrollo de todo individuo, a través de ejercicios de sensibilidad y técnicas manuales.

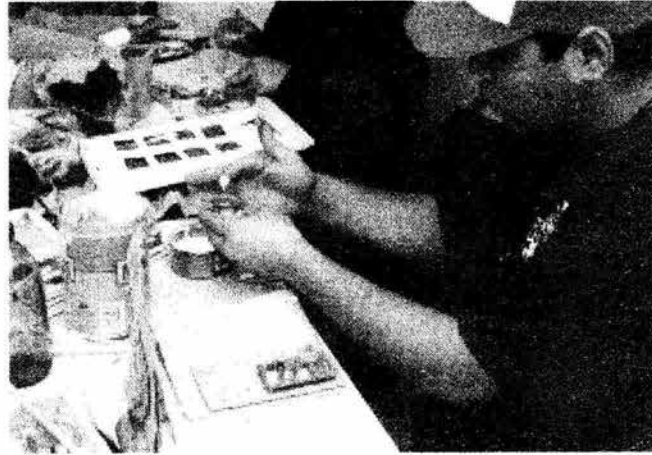
Por las características de este taller de experimentación, la producción de libros que se propone no responde a una necesidad práctica del mercado si se comprenden sencillamente como producto de la necesidad de expresión.

Este espacio sugiere la posibilidad de materializar u objetualizar las diversas expresiones de aquellos que se sientan atraídos a elaborar una propuesta diferente. Requiere de la disposición de los participantes para emprender una reflexión acerca de las distintas formas de asumir los procesos creativos, que estimulen el desarrollo de una actitud lúdica y libre como elementos vitales que permiten re-crear la propia sensibilidad.

La propuesta fundamental para participar en este taller reside en la disposición al juego que como dice Johan Huizinga "todo juego es, antes que nada, una actividad libre".³⁸ La libertad es ante todo, parte esencial de cualquier expresión creativa; enfatizar una acti-



³⁸ HUIZINGA, Johan, *Homo ludens*, p. 19



Taller itinerante de
expresión creativa
San Luis Potosí, S. L. P.
Abril de 1999

tud libre y lúdica frente al proceso creativo que se plantea, se relaciona directamente con el hecho de que el juego está arraigado en el origen y desarrollo de cualquier cultura "en el juego nos encontramos con una categoría vital absolutamente primaria..."³⁹ que abarca tanto al mundo animal como al humano; en el *homo ludens* (hombre que juega) el juego se toma pensable y comprensible.

El juego en todas sus formas es parte de la estructura social: "Jugando fluye el espíritu creador del lenguaje constantemente de lo material a lo pensado"⁴⁰, contiene la solemnidad y la broma, en su recorrido por los diversos estados de ánimo, con el placer como su cualidad intrínseca en la que reside precisamente su libertad. El gozo que ofrece el juego no es una situación permanente de la vida común, implica más bien el escaparse de ésta para poder reinventarla constantemente.

En los niños la forma lúdica es más pura, ellos hacen como si "fueran algo" y con facilidad consciente "regresan" a su situación habitual. Existe una relación estrecha entre juego infantil y creación artística; en los adultos en cambio, ésta actitud lúdica tiende a inhibirse y con ello las emociones, pues aunque el deseo de juego persista, este se canaliza a través del arte; según S. Freud "la fantasía como continuación del juego" que tiende el puente entre el mundo interno y el externo. El juego:

...adorna a la vida, la completa y es, en este sentido, imprescindible para la persona,

como función biológica, y para la comunidad, por el sentido que encierra, por su significación, por su valor expresivo y por las conexiones espirituales y sociales que crea; en una palabra, como función cultural.⁴¹



El juego crea su propio orden y se suprimen las categorías de lo bueno, lo malo, la verdad y la falsedad. Paul Valéry ha dicho que frente a las reglas del juego no cabe ningún escepticismo, se juega a ser otra cosa con tiempo y espacio propios, donde se lucha por algo, asignando los valores deseados a los elementos que se interrelacionan.

El juego es real, no es ficticio, desde el momento en que encierra categorías vitales como la fantasía, el vértigo, la tensión por su incertidumbre, el azar, poniendo a prueba las cualidades físicas o inventivas del jugador.

El acto lúdico ofrece la libertad para reinventar la vida dentro de su mundo mágico de ilusión y misterio como opción creativa al mundo ordinario.

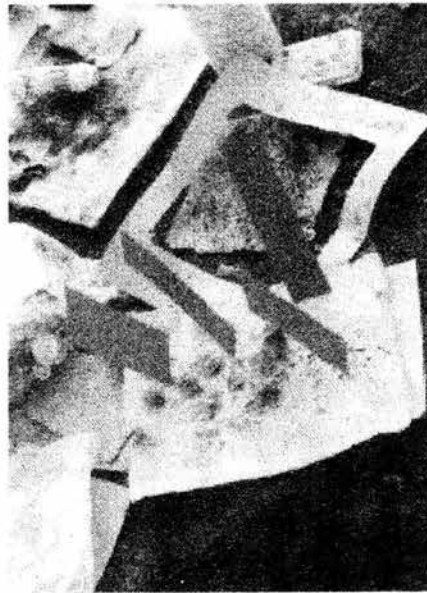
La idea de este taller surgió de la necesidad de recodificar las formas que ya existen, y orientarlas hacia nuevas propuestas mediante el proceso de análisis del significado de los objetos, y el juego creativo de su combinación para producir el discurso que se desea.

En este taller se pretende crear—entre otras cosas—una actitud crítica por parte de los participantes hacia el uso de las técnicas industriales y las manuales para evaluar los dos campos de trabajo.

³⁸ HUIZINGA, Johan, *Homo ludens*, p. 16.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*, p. 21.



Taller itinerante de
expresión creativa
Ciudad de San Luis Potosí
y Matehuala, S. L. P.
Abril y mayo de 1999

1.6.2. El ejercicio de las emociones

*El espectro, como el fondo del océano
y el aire respirable del planeta pertenece —o debería
pertenecer— a todos y no a unos pocos.
Alvin Toffler*

Los seres humanos sin excepción, han buscado desde siempre nuevas y diferentes formas de expresión que contengan sus vivencias.

La vida es una carga permanente de emociones que se viven de un modo espontáneo y natural. Rousseau afirmaba que "la inteligencia se desarrolla en contacto con las cosas"; sin embargo, parece que el ser humano en la actualidad, tiende a alejarse de la sensación que produce el uso de ciertas materias primas:

"las urbes del XXI dependerán más de la información y conocimiento, y menos de los recursos naturales".⁴²

El contacto con las texturas y las fibras de un papel, provoca una sensación similar a la que tiene un alfarero cuando palpa y huele el barro húmedo, ese cúmulo de arcilla con características propias, que reta a dejarse atrapar, para adquirir una forma diferente.

Este acto de desafío es el que debe llevar a los creadores (participantes del taller) a apoderarse de los materiales para manipularlos y llevarlos al terreno de su propia fuerza; como dice Jean Baudrillard: "¿Qué hay más seductor que el desafío?".

El ejercicio de las emociones requiere que estas sean reconocidas para que cada realizador las destine en favor de lo que va a producir. La seducción es ineludible en todo trabajo donde hay deseo; para dicho ejercicio, cada ser humano tiene su propia metodología— por llamarle de alguna manera—, cada participante despliega un estilo personal que le ayuda a invocar a los duendes de las emociones que le han de conducir a lo largo de este proceso.

Sencillamente se trata de prestar atención a las sensaciones que se inclinan más o mejor en la balanza de la creatividad, y que resultan las más próximas al deseo.

Este ejercicio tiene el objetivo de hacer cotidiana la observación de las emociones que conducen necesariamente a la definición de un trabajo cada vez mejor



⁴² Malvido Adriana. La Jornada, jueves 15 de mayo de 1997, p. 27. sección cultura, tercera parte.



Taller itinerante de
expresión creativa
Matehuaka, San Luis Potosí.
Mayo de 1999

logrado, y funge también como la contraparte de la frialdad de muchos de los objetos artísticos que se producen.

Para que esto suceda, es necesario llevar la seducción a un plano en que refracte todas sus posibilidades, para llenar el vacío con el vértigo de las sensaciones del que las genera y que involucra activamente a un público ávido de conmoción. El manejo de las emociones revela que existe un secreto que despierta la curiosidad de "seguir hurgando" en el objeto que se presenta a un destinatario o público.

La obra que se produce debe contener ese duende-embrujo peculiar que por definición, encierra en sí mismo la insondable diferencia con el resto de las obras. Esa emoción volcada en el acto creativo es siempre el toque peculiar de un lenguaje y una calidez auténticos. La sensibilidad expresada en la producción de un objeto es el aura que refleja abiertamente la personalidad de su realizador.

Cada creador puede inventar su propio esquema de sensaciones mediante la asociación de los conceptos con las emociones, las texturas y los colores. De esta forma empieza a reflejarse a sí mismo en los materiales que transforma cotidianamente.

De esta forma se aprende a determinar qué sensación producen los conceptos y los materiales en su persona, en la que quizá el triángulo y el color amarillo tienen diferente connotación. A partir de este ejemplo se deduce que puede elaborarse una teoría del color a partir de las propias emociones.

El análisis del objeto del deseo es el viaje que cada participante emprende a lo más recóndito de sus emociones; la necesidad de manifestarse y la forma que esta necesidad adopta, son producto de este proceso. De allí que el detenimiento en el estudio de las emociones como fuerza potenciadora, debe conducir a propuestas más ricas. En este punto se observan los conceptos de los materiales y la sensación que producen en el diseñador, con la finalidad de que su integración lleve al realizador a la traducción objetual de esa fuerza.

Para conocer la dimensión de las emociones es necesario explorarlas hasta encontrar las que mejor vehiculen el deseo del realizador.

Con la idea de establecer una propuesta innovadora en el contexto de un taller de producción editorial alternativa, se plantea en primer lugar, el análisis de los conceptos esenciales que fundamentan el encuentro de nuevas soluciones para el taller.

A partir del momento en que los participantes definen su propio concepto de libro y el porqué de la producción editorial alternativa, se vuelve necesario aproximarse a la exploración de las emociones que dan vida y lugar al objeto del deseo.

El taller propone la reeducación de la sensibilidad, después de concluir que en el afán por solucionar las cuestiones prácticas cotidianas, el mundo de las emociones se diluye frente al ritmo de vida que obliga a responder de forma inmediata y automática, subordinando la intuición al racionalismo.



La solución que este taller ofrece, es la conjunción de la intuición-reflexión como partes fundamentales en todo acto creativo, mediante el juego libre de las invenciones, en las que los participantes ejercen el control sobre el tiempo de realización que la obra requiere, a la vez que esto les permite observar la proyección de las libertades y restricciones de la obra.

...los rodeos conscientes y los extravíos controlados agudizan la crítica. A través del daño llevan a lo más prudente, despiertan el deseo de alcanzar lo mejor y más perfecto".⁴³

Este ejercicio pretende reabrir la sensibilidad que los participantes experimentan con los objetos a través del conocimiento sensorial y las emociones que estos provocan, por sus cualidades inmanentes y la asociación de unos con otros para re-crear el lenguaje de los elementos.

Según Kandinsky los colores cálidos destacan más en formas agudas (triángulo=amarillo); los que reclinan en la profundidad toman su forma en la redondez (circulo=azul); los colores oscuros se asocian a los objetos rectangulares que pueden connotar sensación de tranquilidad, muerte, vacío etc. (cuadrado=negro, rojo).⁴⁴

El ejercicio de las emociones, responde al hecho de darles uso y continuidad en su aplicación permanente, como una de las partes fundamentales en la actitud de una propuesta diferente.



⁴² WICK, Rainer, Pedagogía de la Bauhaus, p. 153.

⁴³ *Ibid* p. 180.

1.6.3. El juego de las invenciones *(el papel del capricho y el deseo)*

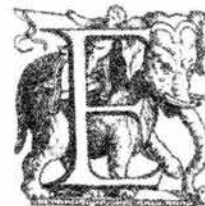
Como se relata en los capítulos anteriores, es difícil determinar si la obra puede soportar cambios fuertes en su proceso. Estos cambios se relacionan con la idea del "juego" al que se someten los materiales de trabajo y sus conceptos.

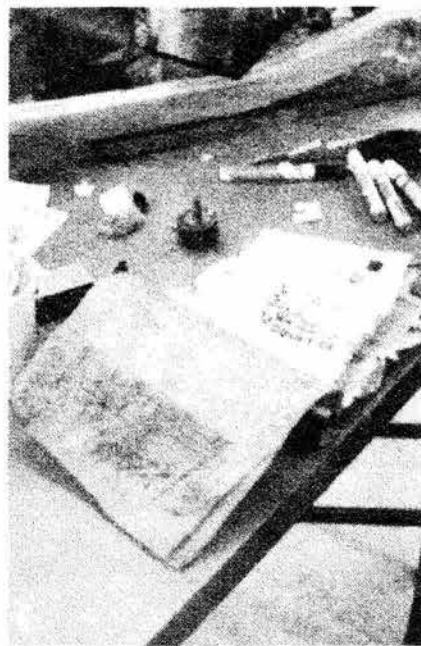
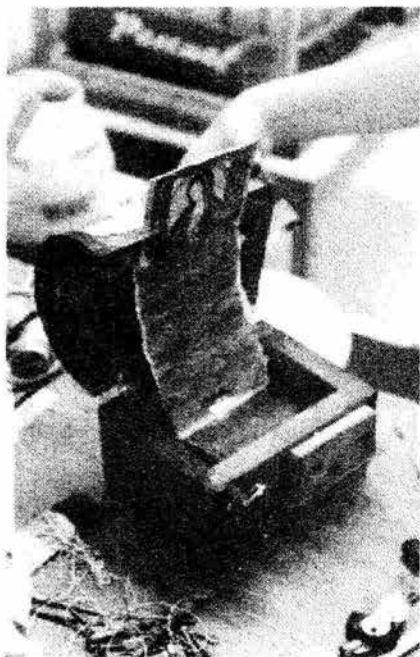
En esta etapa, lo que se propone es la plena disposición de los participantes a experimentar el propio capricho y el de los objetos, en el momento de empezar a armar el objeto que se desea. Los sentidos deben abrirse a la fuerza de la fantasía y de las diferentes ocurrencias que se agolpan en el momento de la unión de los materiales.

Este acto libre es uno de los principales componentes que se promueven en el trabajo de los realizadores; es un fenómeno con fuerza propia que normalmente se reprime en aras de la funcionalidad para evitar la "sorpresa", a la que se considera un elemento sobre el que se tiene poco control, y peor aún es reconocer que se ha perdido la capacidad de sorpresa ante el bombardeo sistemático que los medios emiten saturando de información sin posibilidad alguna de discernirla. Quizá la producción de un libro de estas características signifique aprehender aunque sea sólo parte del gran mosaico del fenómeno comunicacional.

Este juego puede definirse también, como el acto de reciclaje de los objetos para producir nuevos conceptos, en el momento en que los significados se cruzan y constituyen formas nuevas.

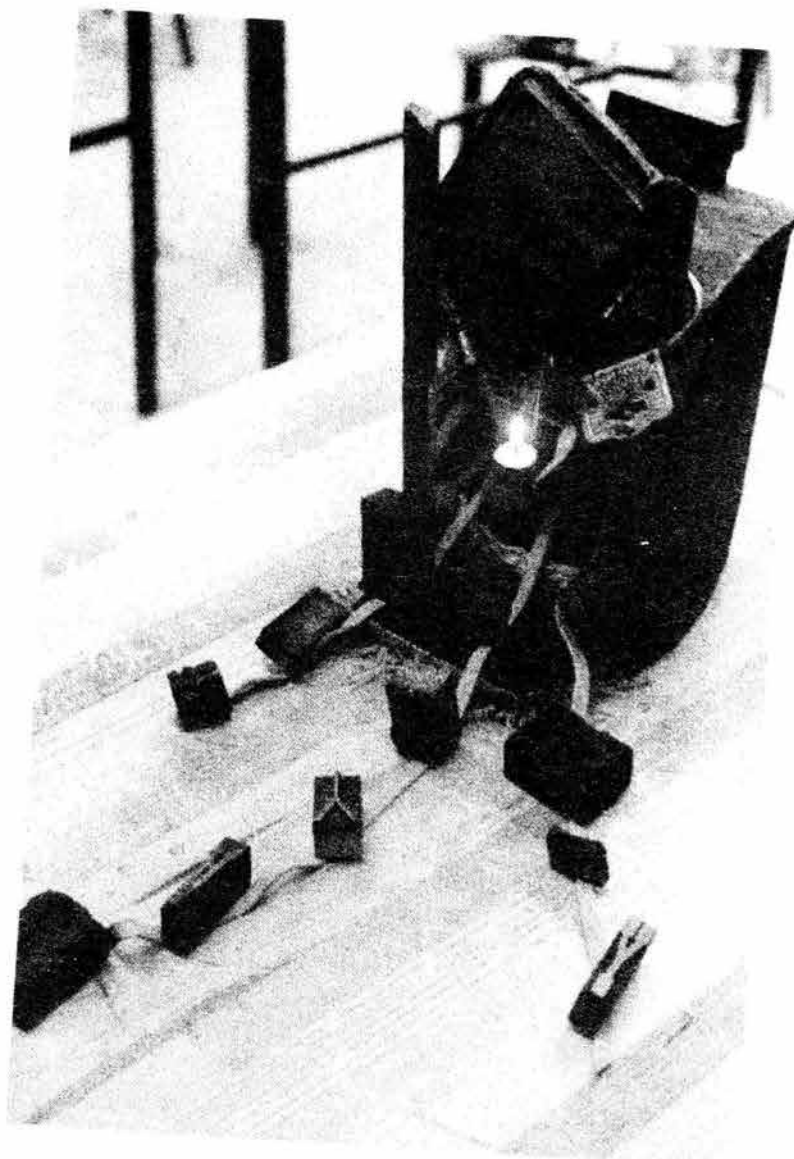
Es un hecho que los conceptos y los materiales potencian el "juego" y que la función de los participantes en el taller, es la de abrirlo y vitalizarlo.





Taller de papel hecho a mano
y producción de libro alternativo
Facultad del Hábitat de la Universidad
Autónoma de San Luis Potosí.
Octubre de 1997

Indice sintáctico



Taller de papel hecho a mano
y producción de libro alternativo
Facultad del Hábitat de la Universidad
Autónoma de San Luis Potosí.
Octubre de 1997

Autor:
Yanina Herrera Cárdenas

Título
Libro de altar

Objetivo:

En este capítulo se describe la planeación de un taller para la producción de libro objeto. Esta segunda parte del trabajo relata ejercicios colectivos de sensibilización, que desatan el fluido libre de ideas para provocar la fantasía, con la finalidad de transformar la lectura de los objetos y las imágenes cotidianas.

Concretamente, en esta sección se describen los elementos reflexivos, y la importancia que merecen tanto la cognición como la sensorialidad, así como los aspectos de orden práctico en todo aquello que se refiere a la aplicación de técnicas didácticas de orden manual. Estos elementos conforman la técnica que soporta el "cómo" ha de aplicarse la idea de libro que cada participante desarrolló para concretar su propuesta.

En la aplicación de las técnicas que se describen a continuación, es fácil enumerar y detallar aquellas que se refieren al orden práctico. En cuanto a las técnicas de reflexión y la capacidad de desinhibir la imaginación, se involucran procesos personales difíciles de enunciar. Por lo tanto, la forma de discernir estos ejercicios, y sobre todo lo que se refiere a su aplicación, es de carácter absolutamente subjetivo.

Se ha intentado que tanto los contenidos, como las formas (esto se refiere a la morfología del objeto producido), revelen en su totalidad el sentir de los participantes, respetando su lenguaje estético y su objeto de comunicación.

Las técnicas que se proponen, son sencillamente una referencia, y por supuesto, pueden ser modificadas y enriquecidas por la misma práctica y por la imaginación de los participantes.

La fuerza de expresión de un objeto se compone de diferentes factores muchas veces imperceptibles; nadie conoce en realidad la carga emocional que se esconde en un trabajo creativo. Los procesos para acceder a un término satisfactorio, están llenos de sorpresas y de recovecos, allí se involucran factores como tiempo-práctica y aplicación libre de la fantasía propia, para ganar terreno en lo que se refiere a la amplitud y la profundidad de un libro objeto.

Estas técnicas son sencillamente un apoyo para sentir y reflexionar que la creatividad es un proceso vital permanente, y que la producción de libros objeto es un medio para manifestarla.

A partir de este capítulo se disponen las partes del diseño de un objeto para proceder a su armado,



en la combinación de las emociones reconocidas previamente, y el acto lúdico de las invenciones a través de un método que por su flexibilidad, debe funcionar para todo el que se proponga una aventura creativa. Estas son sólo algunas sugerencias para encaminar el deseo, que si bien igual no funciona para todos los participantes, al menos se espera que invite a la reflexión sobre la experimentación del trabajo editorial autogestivo.



2. Un juego llamado libro



Taller itinerante de
expresión creativa
San Luis Potosí, S. L. P.
Abril de 1999

Autor:
Héctor Lomelí Villalobos
(11 años)

Sin título

2.1. Reconocimiento de la evolución del libro

Tanto en los talleres de adultos, como en los de niños, se ha planteado a modo de introducción, la reflexión sobre la importancia del libro en la historia de la cultura. El origen de este medio de expresión descubre —obviamente—, el desarrollo del papel como materia prima indispensable para la producción de estos objetos.

Un elemento importante para facilitar la comprensión de los materiales con que se fabricó el papel en un principio, consiste en proporcionar ejemplos “vivos” de papiro, pergamino, papel de arroz, algodón, seda, etcétera, al mismo tiempo que se describen sus componentes (fibras y pigmentos) y su proceso de elaboración.

Esto permite una aproximación a las texturas no sólo visual, sino que facilita una mejor apreciación de las distintas cualidades de los papeles a través del olfato y el tacto.

De forma sintética, se pone al alcance de los participantes el material gráfico que muestra los libros desde su origen, como las tablas de arcilla, los dípticos griegos; los rollos de papiro; los pergaminos romanos cuando surgió la idea —que prevalece hasta la fecha— de armar los libros en cuadernillos con un material más flexible, finalizando con el libro electrónico en forma de disco.

Con esta referencia histórica, empieza el trabajo de sensibilización hacia el objeto llamado libro y sus componentes.

A través de la reflexión sobre la historia del libro, es posible desentrañar y comprender cómo se generaron otras posibilidades como los libros de artista y/o libros objeto, que en su propuesta estética, prescinden, en muchos casos, del elemento textual.

En la clasificación de los libros los participantes descubren que en la mayoría predomina el texto literario como pretexto con soluciones lúdicas y originales —a veces—, sin embargo, el libro objeto abre otras posibilidades de contener el texto: puede no tenerlo.

Uno de los aspectos más importantes para iniciar la producción de un libro objeto, reside en el hecho de la “provocación sensorial”; apoyarse en material gráfico de trabajos que hayan realizado otras personas, y mejor aún si se muestra un libro



“en vivo”, que invite al receptor a interactuar y que atrape sus sentidos, de foma tal, que los participantes aporten ideas y opiniones al respecto.

Reglas del juego (1a. Fase)

Todo juego contiene espacio, tiempo y libertad propios; en este juego, el libro objeto es el espacio de la creatividad individual o colectiva. Las reglas del juego proponen la posibilidad de producir imágenes e inventar nuevas formas para el libro que se crea y se vea.

En la primera sesión se abordan los conceptos principales que requiere el trabajo: la planeación o reglas del juego del taller que se describen a continuación, han sido aplicadas con ligeras variantes de acuerdo al grupo con el que se cuenta.

El número de participantes oscila entre 15 y 25, teniendo el taller una semana de duración aproximadamente.

El trabajo por etapas se ha diseñado de la siguiente manera:

La dinámica de comprensión de los conceptos involucrados en la producción de libros alternativos a la industria editorial, reside en el hecho de que cada concepto que se propone, simultáneamente ofrece una imagen visual como soporte para facilitar la comprensión del mismo:

Lo que trato de hacer en el taller es llevar estos libros y provocar a la gente, y hacer que a través de ver estos libros tan locos, se prenda y vea que hay miles de posibilidades, y que hay miles de cosas que se pueden hacer con el libro.*



Es en esta primera fase donde se trabaja la sorpresa y la curiosidad como recurso para aprehender a los participantes, se instala la certeza de que cada uno(a) puede ser creador de su propio libro, en ese ejercicio que significa descubrir otras posibilidades de producción que admite diversos lenguajes estéticos.

El absurdo colectivo (fábrica de imágenes)

*Imagen es la concatenación de realidades
distintas y distantes.*

André Breton

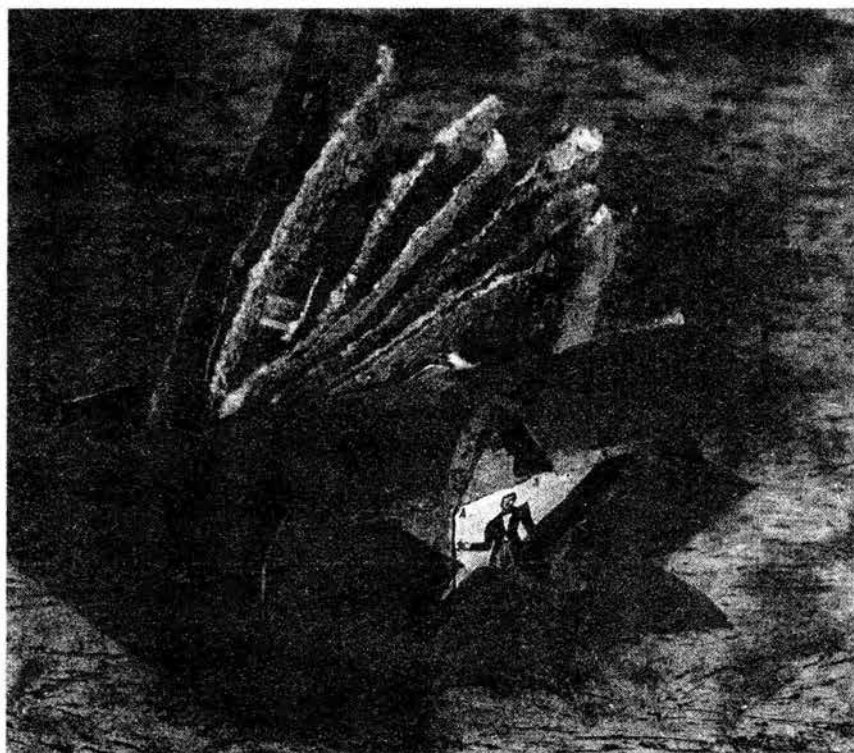
A continuación se sugiere un tema de trabajo. Colectivamente los participantes aportan sus temas favoritos, que simultáneamente van registrándose por el coordinador del taller. Una vez que se tiene la lista de propuestas, se inicia el trabajo de depuración de los temas, para escoger aquel que más provoca la emoción del grupo. Este primer ejer-

*Ver anexo: Entrevista con Yàni Pecanins.

Taller itinerante de
expresión creativa
San Luis Potosí, S. L. P.
Mayo de 1999

Autor:
Arturo Vázquez Hernández
(11 años)

Sin título



cicio colectivo funciona para involucrar a los participantes entre ellos, desde el momento en que asumen la libertad de manifestar sus propuestas. Después del ejercicio colectivo, si el grupo lo decide de esta forma, el asunto puede resolverse de manera individual, entonces cada quien elige su propio tema.

Por ejemplo: en la sección femenil del CERESO, (San Luis Potosí, S. L. P.), los temas iniciales fueron los siguientes: cactus, miedo, bosque con agua, muñecas, esclavitud, prisión, temblor, crecer, pesadilla, fuego, etcétera.

De todas estas propuestas, con la que mejor se identificó la mayoría fue: "pesadilla" como sensación de angustia, esclavitud, miedo, imaginación, realidad, posesión, seducción, amor, etcétera.

Una vez elegido un tema, ya sea colectivo o individual, se procede al análisis del mismo con el fin de que cada participante enriquezca la propuesta conceptualmente. En torno a una palabra puede crearse una larga historia.

Collage

Después de la elección y análisis del tema (individual y/o colectivamente) se realiza un ejercicio

gráfico de forma individual. Cada participante crea su propio personaje; el pretexto es la creación de un *Frankenstein**, aplicando el collage como técnica con diversos materiales gráficos, fotográficos, texturas... El ejercicio del collage lleva a los participantes a reinventar la propia realidad visual y conceptual; encierra nociones como el reciclaje y la fantasía, derivando el trabajo en la creación de otros contextos para las imágenes ya existentes, tanto visuales como aquellas que subyacen a este lenguaje, en una asociación arbitraria de los elementos.

A través de la invención del *Frankenstein*, se propone a los participantes la selección iconográfica o tipográfica que se relacione con el tema que han elegido; posteriormente la representan gráficamente en el personaje que crean, inventando contextos y nuevas imágenes.

Entre los dadaístas y los surrealistas se difundió el término de collage, para definir "el acto de pegar". Quienes más lo utilizaron fueron Hans Arp y Max Ernst, componiendo imágenes yuxtapuestas, y revelando una fuerte riqueza visual y conceptual. En el prólogo a *La femme 100 Têtes* de Max Ernst, A. Breton dijo refiriéndose al collage:

* El *Frankenstein* es entre otras cosas una imagen de collage, que funciona didácticamente para que los participantes del taller comprendan el significado de la asociación de realidades distintas, para crear un lenguaje expresivo insospechado. En los talleres donde se ha trabajado con niños, previo a cualquier explicación de esta técnica, se empieza recreando la historia de Frankenstein; lo monstruoso y el espanto, tiene una incidencia eficaz y directa en los niños.



Este camino al conocimiento, que tiende a sustituir el más imponente de los desiertos sin espejismos por el más sorprendente de los bosques vírgenes, no es -desgraciadamente- de esos caminos que permitan volver atrás.¹

Calavera exquisita

El nombre original que dieron los surrealistas a cierta forma de creación literario-poética, fue *cadáver exquisito*; técnicamente consiste en papeles plegados donde se compone una frase o un dibujo por varias personas, sin que ninguna de ellas esté enterada de la colaboración o colaboraciones anteriores. El ejemplo ya clásico que dió nombre al juego fue la primera frase obtenida: *El cadáver-exquisito-beberá-el vino-nuevo*. Calavera exquisita, es versión mexicana de Cristina Orteales (CERESO, San Luis Potosí); dicha técnica también ha sido llamada la del *muertito* (CERESO). Este ejercicio se practica al principio de cada sesión ya que se produce mucho más rápido que las otras técnicas. La producción de una calavera —o cadáver— exquisita consiste en escribir de forma automática, las primeras imágenes que vengan a la mente, evitando el proceso racionalizador de las ideas. André Breton decía que mientras más tiempo se prolongue la escritura automática, las imágenes se vuelven más fuertes. En la calavera han participado incluso curiosos (que no forman

parte del taller), involucrándolos a escribir y/o dibujar.

En el siguiente ejemplo de “calavera” cada verso corresponde a una persona diferente:



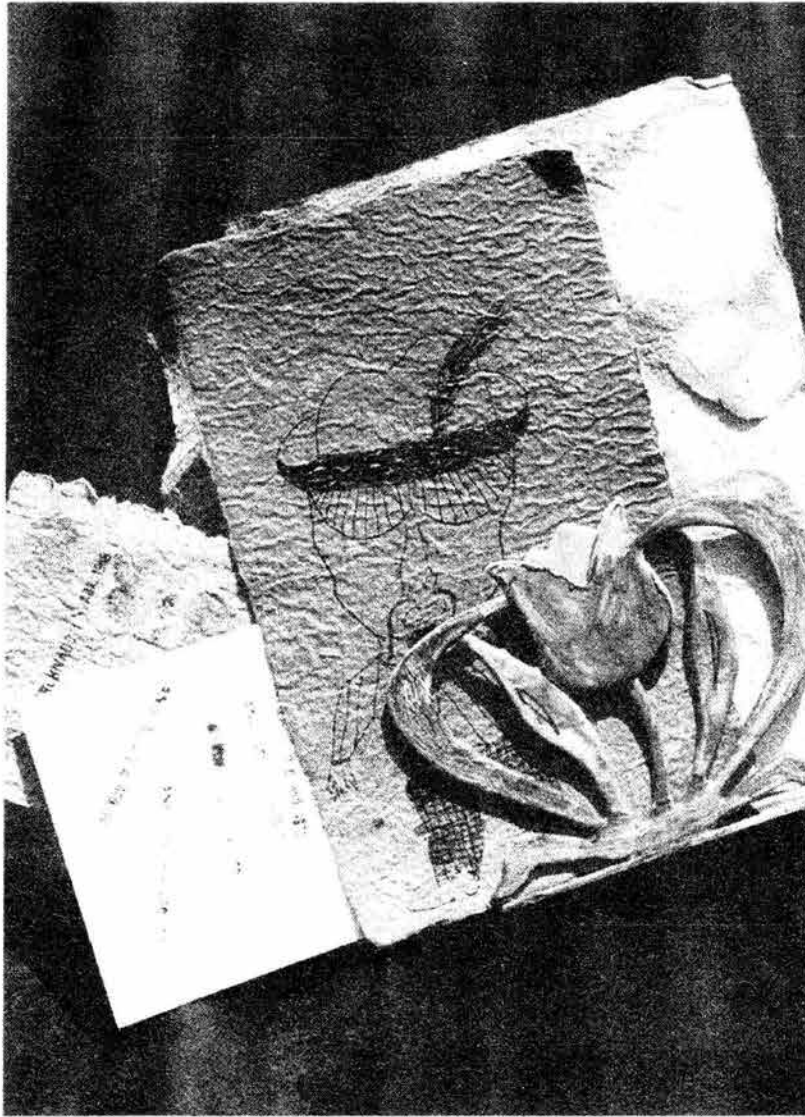
*Río morado con celos
Así de volada
El cadáver exquisito partículas de ideas
fantasmagóricas que surgen de mi mente
atormentada de encontrar a la muerte en su
esencia total
Pinturas extrañas sin sentido y aburridas**

El collage y el cadáver exquisito, son parte de las técnicas de producción de imágenes; el collage se aplica al terreno gráfico que básicamente se restringe al plano bidimensional.

Ya que uno de los propósitos del taller es la creación de un libro objeto tridimensional, se ha implementado también la utilización del barro como otra de las técnicas posibles de sensibilización. Rousseau dijo que “la inteligencia se desarrolla en contacto con las cosas” y que la mayor parte de la gente “tiene poco o ningún contacto sensitivo con el suelo, con animales, o con la manipulación de madera, arcilla o metal”, con el uso del barro se percibe el placer que ofrece la sensación del ele-

¹ BLANCO, Alberto, *Un año de bondad*, p. 22.

*Fragmento de calavera exquisita del 25 de marzo del 97 (CERESO, San Luis Potosí, S. L. P.).



Taller itinerante de
expresión creativa
San Luis Potosí, S. L. P.
Abril de 1999

Autor:
Marco Antonio Piña González
(17 años)

Sin título

mento húmedo, su maleabilidad, olor, textura... Por otro lado, se sugiere que cada uno moldee una figura, por ejemplo: hacer una representación tridimensional de la forma que puede tener el tema que escogieron.

Elementos del juego (2a. fase)

Una vez elegido el tema, se crea un contexto que anime la producción de la obra. El libro objeto puede tener los siguientes elementos:

Personaje

Acción

Escenario

Tiempo (época)

Espacio

Atmosfera

Forma

Color(es)

Este ejercicio se realiza colectivamente de forma verbal en un principio. El resultado de la participación libre del grupo es la producción de diversas imágenes fantásticas.

Después, cada participante reflexiona sobre el contenido que tiene para sí el tema elegido y que ha de interpretar de forma íntima, contemplando los elementos anteriores que funcionan como guía para crear una narración. La elección de un concepto, una acción, sujeto, etcétera, que cada quien designe para cada elemento del jue-

go, responde únicamente al desglose que se hace personalmente del significado del tema elegido, por lo tanto es una acción que encierra lo absurdo o la congruencia de la subjetividad como una calavera exquisita o un collage. Es un acto de juego y experimentación de las sensaciones.

Así por ejemplo, la "pesadilla" puede tener:

Como **personaje**: La pesadilla misma; o bien puede ser el libro que se va a producir, o una página; una mano etc.

Acción(es): romper...

Escenario: una jaula...

Tiempo: futurista...

Espacio: suspendido en el aire (colgado), sobre una plataforma (este elemento puede ayudar para museografiar la obra en el momento de su exposición al público).

Atmosfera: depresiva, enigmática...

Forma y tamaño: cuadrada... mediana

Color(es): rojo, verde, morado...

Cada uno de estos elementos se desdobra en uno o más; pueden combinarse. Quizá también a través del proceso de trabajo, cambie el personaje al lugar del escenario, o este al de la forma. Los elementos de un juego llamado libro también existen para aprehender un posible control sobre la forma en que se quiere expresar la historia que cada participante ha creado, pero sobre todo



tienen que eficientar la representación de las imágenes del tema elegido.

Animar un libro objeto con los elementos que se mencionan, es un juego fácil de emprender con adultos o con niños mayores de diez años.

Un ejercicio que también funciona, es elegir un cuento—incluso conocido—, con la intención de que los participantes lo reinventen, invirtiendo los papeles de los personajes, la ambientación, etcétera, o intercalando fragmentos de otros cuentos; o bien, sobre la misma base, relatar un texto donde el libro sea el personaje principal de una historia.

Las técnicas que se han relatado hasta ahora funcionan tanto para adultos como para niños, sólo a veces con ligeras modificaciones. Si la producción de un libro se plantea como juego, los niños acceden con una libertad impresionante; con los adultos sin embargo, sucede todo un proceso de racionalización de la palabra *juego*, que queda automáticamente ligada a una actitud infantil, por lo que vuelve necesaria una reflexión sobre el juego como parte de una actitud fundamental en distintos ámbitos de la vida.

Todos estos elementos de animación de los conceptos y de los objetos, facilitan soluciones en el cómo abordar, o emprender la realización del libro objeto, ya que es muy común encontrar en un grupo—sobre todo de adultos—, la dificultad inmediata de acometer el vacío si no se tiene una referencia previa.



2.2. Diseño y crisis de la forma (otras opciones)

En el proceso de una obra quedan entreverados varios elementos tan sutiles, que una vez que se termina, se vuelve difícil separar cada uno. A veces el resultado parece "simple", cuando en realidad la obra fue sometida a un proceso de síntesis que sólo el creador conoce.

La fuerza de una obra consiste en la congruencia de todos los elementos en su conjunto.

Existe la posibilidad de que los participantes elaboren su propia teoría del color basada en sus emociones, es decir, que a cada color se le asigne un valor, de acuerdo a la sensación que le provoca; de esta forma define su discurso, al menos en un plano cromático.

La forma y el color siempre se combinan y no precisamente de forma accidental, sino por un acto

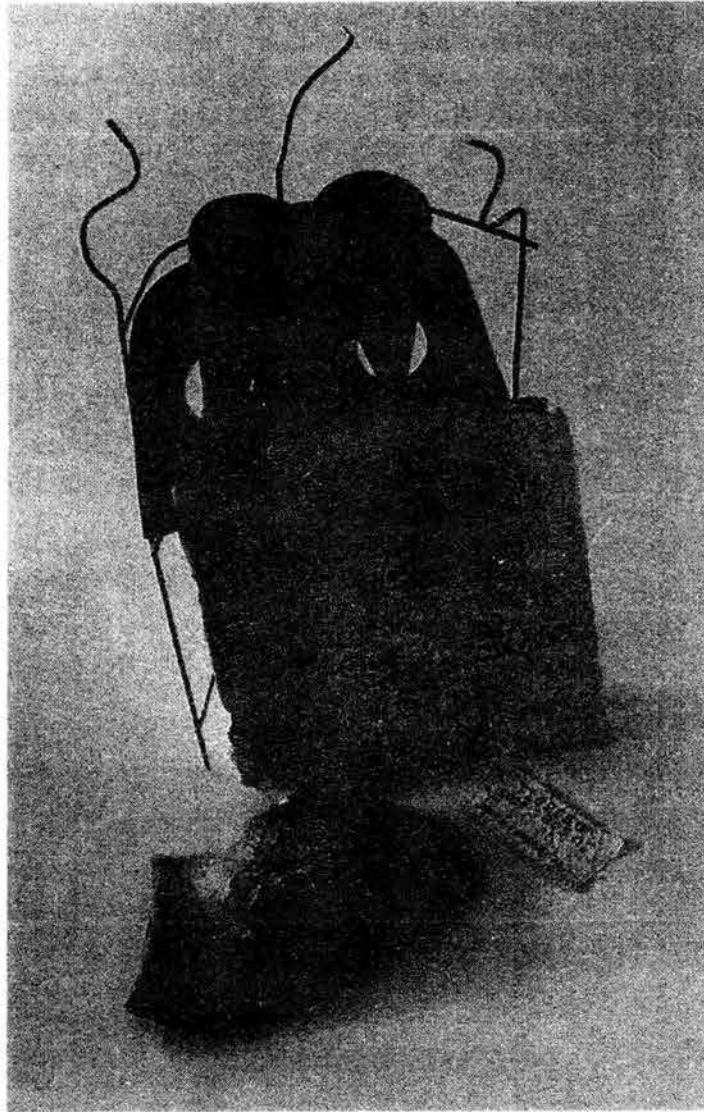
intuitivo o voluntario. Los elementos formales y cromáticos en un principio, se observan por separado, pero una vez que se les asignan valores, su combinación debe vigorizar la propuesta que se quiere expresar. Este acto es el juego de la intuición-reflexión que empieza a orientar la fantasía e imaginación del participante hacia lo que desea producir.

La solución formal recae en el giro que cada participante le da a la combinación de los materiales que contiene su obra, ya sean estos objetos, gráfica, texturas...; es en este punto donde puede trascenderse la morfología convencional de libro y establecer una propuesta diferente para su obra.

La forma que puede tener un libro objeto adopta varios componentes en su lenguaje, que al igual que los elementos de su interior, se manifiesta en asociaciones conceptuales y físicas entre otras. La forma contiene el sentido oculto de la alquimia del realizador; se explica a sí misma, salvando el abismo superficial de las apariencias racionalizadas. Se traduce como la apariencia externa, cuando es en realidad recipiendario de una serie de imágenes, que debe atraer la curiosidad del espectador para observar en su fondo.

La forma de un libro puede constituirse en laberinto: compartimentos o casillas, que mantienen cierta analogía con la idea de página como el espacio físico donde se coloca un objeto o una imagen.





Taller de papel hecho a mano
y producción de libro alternativo
Facultad del Hábitat de la Universidad
Autónoma de San Luis Potosí.
Octubre de 1997

Autor:
Jonathan Vargas Calderón

Sin título

En la creación de libros objeto, no se han establecido lineamientos de producción, ni de uso, que garanticen la buena solución de una obra, sino que resulta más bien un trabajo de orden intuitivo. Es por esto que muchos de los conceptos acerca del diseño, que se manejan aquí, no se apegan a las definiciones del diseño editorial tradicional; se trata simplemente de establecer un método libre que presenta coincidencias con el diseño editorial.

Para definir la resolución formal de un libro objeto, hay que tener en cuenta que existe un interlocutor. Otro aspecto importante para el diseño de la forma y la combinación de los conceptos, es establecer de antemano el tipo de reproducción que soporta el trabajo.

Hay una manera de controlar las limitaciones de la forma en una obra, pueden elaborarse bocetos previos al trabajo final. Con estos borradores se eliminan “ruidos” y errores que no convienen a la idea esencial de la obra.

El mejor acercamiento al trabajo final es la elaboración de una maqueta que contenga todas las cualidades formales y conceptuales antes de acometer la obra.

La observación detenida de las cualidades del libro objeto ofrece diferentes soluciones a lo largo de su desarrollo. A este respecto, el realizador establece con los elementos que contiene su libro, todo un juego creativo de invenciones, muchas veces caprichosas, que pueden cambiar la idea original.

La apariencia física o exterior, es uno de los elementos vitales de un libro objeto. Si se toma como referencia la forma de un libro tradicional, puede decirse que ha modificado muy poco su aspecto en lo que se refiere a su estandarización recta-angular, lo cual no significa que el libro objeto deba romper permanentemente esta apariencia física. Muchos libros objeto se han producido bajo este esquema formal, sin embargo también permiten una transgresión de su aspecto físico, con el debido cuidado de no convertirlo en arte objeto o escultura. Esta posibilidad de ruptura morfológica es un aspecto importante que invita a su exploración.

En la entrevista realizada a Yani Pecanins (ver anexo), ella menciona la posibilidad de que un libro objeto tenga la forma de una plancha, o de un vestido, digamos libros escultura. Gabriel Macotela produjo el *Libro Jaula*, para el que usó una jaula de pájaro donde las páginas quedaron colocadas al interior.

La forma es casi siempre el primer contacto que tiene el público con el libro objeto. Surge de súbito un lazo visual con la apariencia física de un objeto. La forma puede economizar energía para eficientar el discurso de la obra; por esto la imagen del libro objeto debe de proyectarse desde su apariencia física. La forma es también parte de la síntesis de lo que se desea expresar. En el libro objeto, fondo y forma se vigorizan uno al otro.



Acabado

En el mundo de los libro objetistas, hay quienes consideran imprescindible el conocimiento sobre técnicas de encuadernación. Sin embargo muchos los han producido sin que su acabado se asemeje de forma alguna a técnicas tradicionales y/o alternativas de “pegar” cuadernos. Depende por supuesto del tipo de obra, esta se resuelve generalmente de una forma intuitiva y con relación a su contenido.

En los talleres realizados con adultos, llegado el momento del acabado, la propuesta final casi infalible, es crear cuadernillos que por ende, se pegan o se cosen, disponiéndose ordenadamente al interior de dos tapas. Con esto se constata que la imagen del libro común, que se presenta a lo largo de la educación escolar, es siempre la referencia inmediata que describe al objeto llamado libro. Sin embargo, en el momento que se ofrecen otras posibilidades a través de material de apoyo gráfico-visual, los adultos empiezan a explorar distintas alternativas de resolución formal y conceptual —aunque con tiento—, que los conduce a crear objetos con los que no se tiene mucha familiaridad, máxime si esto significa el “quiebre” de una idea poderosamente arraigada en la cultura.

En lo que se refiere al acabado, en el taller se sugieren algunas posibilidades para resolver el libro. Principalmente se ofrece el material que puede ser utilizado, como agujetas, mecahilo, argollas

y postes, si la obra lo requiere. Si desde el principio el creador decidió producir un acordeón, lo puede resolver por medio de dobleces, si el tamaño de papel lo permite, o uniendo con pegamento. En otros casos, tal vez no requiera de ninguno de los materiales que se mencionaron, solucionando el acabado al sostener el papel con pinzas de ropa, o en un gancho; o simplemente enrollado alrededor de un tubo.

El tema elegido para diseñar un libro objeto, puede significar la coartada que defina su morfología. Todo aquello que concierne al desarrollo de propuestas formales diferentes, requiere de un proceso más largo de experimentación en la producción del libro objeto. Sólo en la búsqueda permanente de los realizadores se alimenta la comprensión hacia una obra de esta naturaleza.

Tipo de reproducción

Los libros elaborados artesanalmente, sobre todo los más cercanos a la forma convencional, se han reproducido de forma que uno se asemeja completamente al otro, aunque su reproducción no sea a través de medios automáticos como el offset; no obstante, este tipo de edición es llamado alternativa. En los años 70 se usó el mimeógrafo como medio de reproducción económico, sin embargo el producto realizado con este medio no se diferencia de la imprenta offset, salvo en lo que se refiere a la calidad del proceso y al tiraje. De lo que se trata es finalmente de



obtener un producto que sea idéntico a su original.

Con el libro de artista y el libro objeto, la propuesta se encamina a la producción de un libro único, irreplicable. Muchos libro objetistas han creado tirajes a partir de una idea original, sin embargo, en el momento en que un tipo de libro se somete a un proceso de reproducción, por rústico que sea, empieza a asemejarse a los libros convencionales, no importa el tiraje de la obra. El libro objeto es único en lo que se refiere a la aplicación de un proceso manual, que por más que se pretenda, no puede reproducirse fácilmente. Podrán lograrse semejanzas, pero realmente se estarían realizando copias de estos.

El carácter de obra única que presenta el libro objeto, es uno de los elementos importantes para su definición ya que es una de las características que lo distingue del resto de los libros, sobre todo en lo que respecta a las aportaciones que sólo pueden lograrse manualmente.

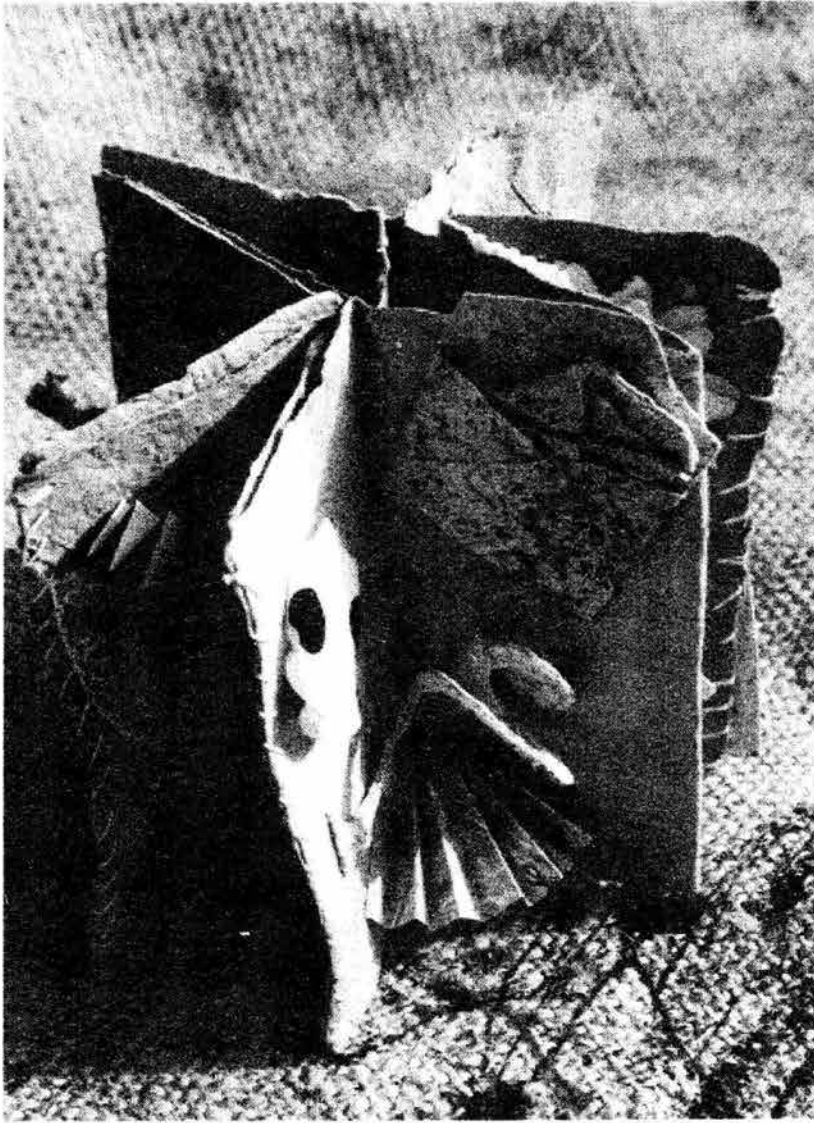
Presentación de maqueta

Como en todos los trabajos que involucran una propuesta visual-conceptual, la presentación de una maqueta comprueba si sus aspectos no se traicionan el uno al otro. La maqueta en este caso, es la concreción objetual de la idea o del deseo generador del libro. La presentación de una maqueta en este tipo de taller, responde a diferentes factores como el tiempo, en el que se pueden

involucrar procesos más elaborados; el tipo de participantes (que en el caso de los adultos, la tendencia predominante es hacia la racionalización del trabajo), para los que resulta más convincente el diseño de una maqueta, que permite revisar las fallas manuales y la idea que generó la obra.

Cuando los participantes son niños, no requieren de ninguna obra previa que confirme lo que quieren decir. Existe en ellos una intención primaria y certera de lo que se produce. El lenguaje y la propuesta de los niños, son en este sentido espontáneos y libres. La presentación de una maqueta, significa para ellos el producto final en sí mismo. Es inútil convencerlos de la necesidad de analizar si su idea primigenia fue optimizada por la forma, ya que la posibilidad de incongruencia se reduce notoriamente, al contrario de los adultos.





Taller de papel hecho a mano
y producción de libro alternativo
Centro de Readaptación Social
(Cereso), San Luis Potosí, S. L. P.,
Marzo de 1997

Autor:
Matilde Silva Paredes

Sin título

2.3. Concepto de reciclaje

Este bloque se relaciona con el cálculo del material y del trabajo que se necesita para la optimización de una obra.

Se ha establecido el desperdicio como costumbre en un medio donde todo se encuentra relativamente al alcance. Sin embargo, la carrera de diseño se encarece cada vez más, debido al costo de los materiales que exigen renovación permanente. No debe permitirse la exclusividad de estas disciplinas a grupos reducidos, sino asumir una actitud que dinamice y ponga en práctica el reciclaje como parte del método de enseñanza, una tarea urgente que el momento requiere.

Se trabaja muchas veces con materiales de los que se desconoce su origen y proceso técni-

co, sin calcular el desperdicio masivo. Se le ha hecho creer al diseñador que un trabajo de calidad es aquel que se presenta únicamente sobre papeles nuevos y costosos, cuando la creatividad puede aplicarse de igual forma sobre los montones apilados que una vez se utilizaron, y que se consideran inservibles.

Es muy difícil sustraerse a la tentación de manipular los materiales novedosos que aparecen cotidianamente en el mercado. La variedad de colores y texturas "asaltan" los sentidos, por lo que en ocasiones se adquieren materiales que no se necesitan. La necesidad de adquisición de papeles para diseño es inminente, y es importante tener conocimiento de ellos para la elaboración de un muestrario.

En lo que más hace énfasis este trabajo, es en la disposición para reutilizar lo más a la mano. Un ejemplo claro de lo que aquí se explica, es el libro *Animales Mexicanos*, que se imprimió en tiempos de escasez de papel, debido a la guerra. La impresión de este libro se resolvió aprovechando el reverso de un papel que ya se había utilizado, de modo que la impresión anterior quedó escondida gracias al artificio creativo de la encuadernación. La escasez y la necesidad orillan siempre, accidental o voluntariamente, a propuestas ingeniosas e interesantes.

Se propone el reciclaje como elemento importante puesto que garantiza el bajo costo de la pro-



ducción; respecto a este punto, se invita a los participantes a reutilizar diversos objetos que están a su alcance (fotografías, cartas, cuerdas, timbres, botones...) Es por esto que el taller involucra dos sesiones para producir papel con material de desecho. De esta forma se garantiza un mayor acercamiento al objeto deseado, si de antemano se producen las texturas, los colores, el grosor, etcétera (incluso la forma).

Considerar el concepto de reciclado, no es una característica imprescindible para la producción de libro objeto, ya que puede crearse con los materiales más diversos que existen en el mercado.

En el taller se propone la búsqueda de aquellos objetos devaluados o conservados a veces por simple espíritu coleccionista, que puedan aplicarse a la propuesta que cada participante se plantea.

Elaboración de papel

Un ejemplo de elaboración de papel es la técnica *washi*; nombre tradicional de los papeles japoneses hechos a base de plantas, a diferencia de los papeles que se fabrican en occidente, de pulpa de madera, y que dependiendo de su función, se procesan con diferentes componentes químicos que determinan su durabilidad, textura y resistencia. Los papeles japoneses se fabrican directamente de plantas crudas (sin prepa-

rar) con alto contenido de celulosa. Según la planta que se emplee varía el grado de resistencia, textura, opacidad, color y peso.

La técnica *washi* para la fabricación de papel se utiliza de manera sistemática desde hace cientos de años. En el mercado de libros, existen algunos manuales que explican cómo puede elaborarse papel fácilmente y con herramientas muy económicas.

Esta técnica es una buena alternativa que soluciona parcialmente la adquisición y el uso de diferentes papeles; sencillamente el proceso *washi* puede utilizarse para **reciclar**, además de que resulta entretenido, es un sistema que hace productivo el desperdicio de papel que en situaciones normales se va a la basura.

Este proceso de reciclaje puede combinarse con elementos decorativos que hacen de esta técnica todo un arte; de este modo el realizador de un libro objeto atiende al desperdicio y además lo emplea creativamente.

La idea de reciclar materia orgánica para hacer papel, es tan antigua como su misma invención por los chinos (105 d.C.), cuando lo elaboraban con tiras de seda, mallas viejas de pesca o trapos. Existen muchos ejemplos contemporáneos de papel hecho a mano con pedazos de tela de algodón por ejemplo. Como se aprecia en la técnica *washi* y en la china, no sólo puede aprovecharse el papel usado, sino combinarse con



diferentes materiales orgánicos para crear texturas interesantes. La inversión económica para la aplicación de esta técnica, se encuentra en la búsqueda y colección de elementos reciclables; cada residuo que se utiliza, produce un tipo de papel diferente, con sus propias características.

Esta actividad va más allá del puro quehacer artesanal; si se practica en mayor escala puede solventar de algún modo, el daño que se le causa al ambiente. La técnica *washi* es un ejemplo claro de la producción de una obra en la que interactúan el juego de las invenciones y la creación aplicada, a través de un proceso fascinante y que reditúa soluciones satisfactorias.

En todos los talleres realizados hasta el momento, uno de los aspectos más atractivos en lo que se refiere a las técnicas de tipo práctico, es la producción de papel a mano. Tanto para niños como para adultos, ha significado un proceso sumamente didáctico.

El hecho de crear un libro, empezando por la elaboración de su papel, enfatiza aún más su carácter manual-artesanal. La experiencia obtenida a lo largo de los talleres, evidencia una gran curiosidad y necesidad de experimentación de parte de la gente que participa. Ha sido tal vez una de las técnicas más importantes en la producción de libros en el taller; sólo se plantea como una posibilidad creativa más, en lo que respecta a las herramientas técnicas que se ofrecen.

En un principio, los comentarios han sido diversos respecto a la producción del propio papel; siempre hay alguien que prefiere comprar papeles de aspecto terso, liso, uniforme, aunque finalmente ha predominado la fascinación ante una técnica novedosa, que clarifica muchas cosas en su proceso.

El hecho de hacer papel a mano, remite inmediatamente a la historia del libro, sobre todo si se trata de un taller donde se experimenta la realización de una propuesta de libro en la que es necesario desentrañarlo conceptual y objetualmente como lo hizo Dieter Roth.

En lo que respecta al papel reciclado (que es un artificio occidental), se utiliza papel de desperdicio, que es celulosa procesada, como el *bond*, que es de uso más común.

Todos los papeles de uso casero pueden reciclarse, excepto aquellos a los que se ha aplicado algún tipo de plastificado, o que contengan una capa gruesa de caolín (barniz). En el taller se ha evitado el papel periódico por la fragilidad que presenta, por ser de los más reciclados mediante procedimientos químicos con un nivel de acidez muy alto. Finalmente, reciclar papel ha sido el medio más económico de acceder al papel que cada obra necesita.

Si los participantes del taller se interesan en la producción de papel a mano, pueden elaborar — para su propio uso —, un muestrario de reciclados de diferentes materiales. Así conforma, paralela-



mente a su trabajo, un laboratorio de papel a su gusto.

Además del reciclaje de materiales naturales y/o procesados para hacer papel, puede crearse también un archivo de objetos desde viñetas hasta cosas tridimensionales, reutilizables con un enfoque conceptual distinto al que tenían, como las cajas que produjo M. Duchamp.

Las imprentas son un caso concreto del uso y desperdicio diario de una considerable variedad de papeles; la recolección puede resultar más económica que la compra de muestrarios, aunque también es importante conocer los papeles importados que no son de uso común, y que tienen un costo elevado.

Este es un problema de actitud ante el concepto más amplio de reciclaje, frente al desperdicio desmedido de los materiales de uso común. Este capítulo promueve la creación de un archivo de materiales de desperdicio y el intercambio de los mismos con los demás participantes del taller.

El objeto de la reeducación de la manualidad tiene como fin primordial que el diseñador entre en contacto con los componentes de la materia, para reconocer después, las sensaciones que estos le sugieren, además del análisis y la observación de cómo han sido tratados técnica y orgánicamente para su elaboración. De este modo los participantes establecen un sistema de

relaciones entre los diversos materiales, que los sensibiliza en la elección de aquellos más convenientes para la obra que desea realizar.

Este sistema de relaciones los conduce a la elaboración de un muestrario de texturas que pueden empezar a archivar para utilizar en trabajos posteriores. Cada libro realizado produce su propio muestrario y establece el conocimiento de un número dado de materiales.

Al emprender un trabajo distinto, se plantea el problema de acercamiento con nuevos materiales, pero en la medida que los participantes ejerzan el sistema de relaciones, discernen con mucha más habilidad qué tipo de materiales requieren para un nuevo trabajo.

El estudio de los materiales se sistematiza en el análisis de sus condiciones y posibilidades constructivas, funcionales y económicas en una tarea de clasificación con la que los participantes deben involucrarse. La clasificación física de los componentes, corre paralela a la sensitiva, y de esta combinación se desprende una tipología final en la definición de los conceptos interpretados para la conducción del trabajo.

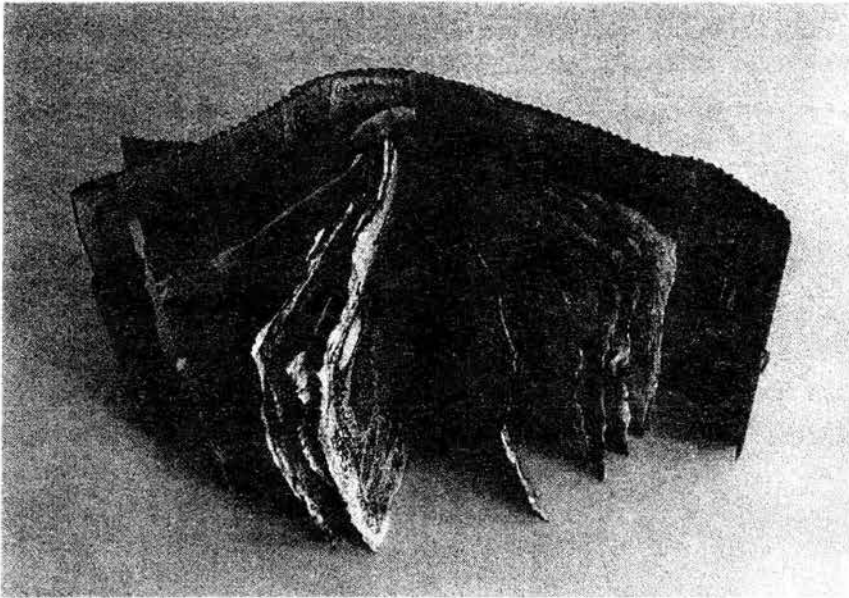


Indice pragmático

Taller de papel hecho a mano
y producción de libro alternativo
Facultad del Hábitat de la Universidad
Autónoma de San Luis Potosí.
Octubre de 1997

Autor:
Ernesto García Olmos

Sin título



Objetivo:

El libro objeto es eminentemente una forma de expresión, que como toda obra de arte o artesanía, lleva implícitos sus signos de comunicación. La realización de libro objetos en los diferentes talleres, ha permitido constatar que por lo general, los participantes ya sean niños o adultos, tienen un destinatario en mente desde el momento en que empiezan a realizar su trabajo. La necesidad de expresar "algo" está latente, aunque a veces no existen los medios adecuados para hacerlo. Esto sucede con más frecuencia en la gente iletrada, o en aquella que se encuentra en una situación social marginada. La palabra escrita o verbalizada, no siempre garantiza ser el medio más adecuado para el común de la gente, de allí la importancia de ofrecer alternativas de expresión que puedan ser abordadas por la generalidad. Como el libro objeto puede prescindir de la textualidad, ha resultado una propuesta de expresión eficaz y menos inhibitoria para aquellos que no escriben ni leen, tal vez por el hecho de ser una alternativa lúdica-libre, pero sobre todo, al manifestarse como una posibilidad menos rigurosa si se ofrece como espacio de recreación de la propia sensibilidad.

En este capítulo se relata la parte final del proceso creativo como la prueba última del libro obje-

to producido, en el momento de mostrarlo al público, para constatar su fuerza y también sus limitaciones como medio de expresión poco usual.

En los talleres han participado alternadamente adultos y niños con objeto de intercambiar formas de expresión y sobretodo para tratar en la medida de lo posible, que los adultos se "contagien" de la libertad con que los niños acometen su trabajo. Al final de cada taller se ha entregado a los adultos (y a los niños mayores de diez años), un formato de evaluación del taller, siendo la mayoría de los asistentes promotores culturales y profesores de escuela primaria y educación especial.

En este capítulo se transcriben algunos testimonios sobre las experiencias de los mismos realizadores de libro objeto, así como opiniones de personas que conocen de cerca el proyecto, y el público que asistió a la presentación de los libros realizados a lo largo de estos talleres, el 24 de julio de 1997.



3. Relación del libro objeto con el espectador

Los productos u objetos que implican cierta manualidad o artesanidad para su elaboración, son aceptados dentro del ámbito de lo popular. A decir verdad, en este caso puede interpretarse también como una forma de expresión poco formal, ya que el acabado de este tipo de productos parece a los ojos de mucha gente como un objeto burdo, o de mediana factura, cuando en realidad la importancia fundamental del libro objeto como propuesta de comunicación, debe revisarse no sólo en su forma, sino principalmente en su proceso.

Los talleres realizados se proponen como espacio lúdico, abierto al público en general, para que a su vez, los resultados puedan mostrarse no sólo al

público "culto" consumidor de obras de arte. Al respecto, es importante mencionar que existen movimientos artísticos surgidos en períodos sociales específicos, en los que la obra de arte requería otro tipo de espectadores. Un ejemplo fue el arte pop, surgido en E. U. en los años sesenta, que planteó como premisa, la posibilidad de acercar el arte a la vida cotidiana, en un intento de arrebatarle su exclusividad, implicando la desmitificación del objeto de arte.

Es importante no olvidar, dentro de un contexto histórico, que el libro objeto y el libro de artista, fueron propuestas alimentadas en un ámbito socio-cultural en los setenta, en que se conformaron foros de expresión distintos a los que ya existían. Sin embargo, la importancia del libro objeto no reside precisamente en el hecho de tener como referencia el arte contemporáneo, porque ni siquiera se le ha clasificado dentro de las artes plásticas, sino más bien, en todo aquello que lo involucra como un medio más, o dicho de otro modo, como un pretexto para que en su proceso se reconozca la propia capacidad inventiva, y la manifestación libre de las sensaciones más íntimas.

Si esto ha sido posible en el arte, deben aceptarse entonces esas otras posibilidades de creación como el libro objeto, que tienen un impacto más inmediato, sobretodo en lo que se refiere a la posibilidad de que los que lo producen, se conviertan en hacedores de propuestas que para



muchos, va más allá de lo popular, puesto que todo individuo que experimenta este tipo de proceso, puede ser capaz de crear objetos artísticos en el momento en que reconoce su capacidad creativa y logra congruencia entre lo que desea expresar, y la eficacia con que lo hace.

El libro objeto no se presta únicamente a la apreciación del público culto, ya que si se le analizara desde un punto de vista estético, no merecería un lugar “digno” como obra de arte. El libro objeto no tiene como característica obligatoria el ser “obra de arte”; sin embargo su posición puede reforzarse cuando se conocen sus orígenes en la historia del libro convencional y como alternativa de expresión dentro del arte contemporáneo. Ha sido denominado también como obra posmoderna.

No todos los libro objetistas asumen la historia del libro como referente; ni que haya existido una ruptura que lo colocara como propuesta de vanguardia en los sesenta; o si existió antes de M. Duchamp, o a partir de D. Roth. Por lo tanto, no se le debe exigir al público destinatario de la obra, que sea conocedor de todos estos detalles; el libro objeto involucra sencillamente otra actitud de apreciación.

Al igual que otras formas de arte, se aprecia a través de los sentidos como vía inmediata de exploración; y después, deviene un proceso cognositivo sobre su propuesta conceptual y técnica. De la misma forma, en un libro objeto, se

aprecia sensorialmente, y tiene el objetivo de provocar una reacción en el espectador.

Respecto a los libro objetos producidos a lo largo de los talleres, las respuestas del público han sido diversas. Por supuesto, no siempre favorables; finalmente el mejor crítico del libro objeto es el mismo público, como la parte que colabora inconcientemente a finalizar la obra que se presenta, ya sea a través de su opinión, o sencillamente por la manera en que se permita la curiosidad y la sorpresa, ante objetos de manufactura poco común. En el público adulto sobre todo, se manifiesta una reacción de extrañeza. En este sentido, también es necesario sensibilizar a los posibles receptores sobre cómo leer estos libros que no tienen un principio y un final preestablecidos; su narración no lineal, y muchas veces destextualizada, produce la sensación de caos en lo que se les comunica. El libro objeto no establece un manual de uso para su comprensión o su lectura, a menos que esta fuera su coartada.

En el taller realizado en Cd. Valles (San Luis Potosí, mayo del 97), se trabajó con un grupo de 20 profesores de educación primaria y especial del sistema tradicional de enseñanza. La idea generalizada sobre las aportaciones que recibirían del taller, era que aprenderían una técnica nueva (papel reciclado), que les funcionaría como “novedad” para aumentar su bagaje en



manualidades. Manifestaron abiertamente su inclinación a considerar que el aspecto didáctico se desarrolla sólo a partir del conocimiento de nuevas técnicas de trabajo y no en la idea de que, para que una técnica didáctica sea lo suficientemente adecuada, se necesita un trabajo previo de reflexión en torno a las propuestas conceptuales, y así generar propuestas verdaderamente creativas, pues la creatividad no se reduce al dominio de una técnica o al acabado “preciosista” de los trabajos.

Resultó muy difícil romper con las “fórmulas” decorativista-barrocas, debido a ese impulso de saturación manual, para lo que resultan muy hábiles. Su lenguaje estético permanece intacto desde hace años, reproduciendo modelos estereotipados que no se reinventan ni recrean en la medida en que se sigue trabajando con esquemas que no se renuevan. La idea del libro ordinario está muy arraigada en su profesión, por esto se mostraron sorprendidos de la propuesta que se les planteaba; el material fotográfico y los ejemplos sobre esa otra forma de hacer libros, les pareció, en comentarios de muchos, absolutamente excéntrica. Para romper estereotipos es necesario continuar experimentando, para que poco a poco vaya refrescándose el lenguaje.

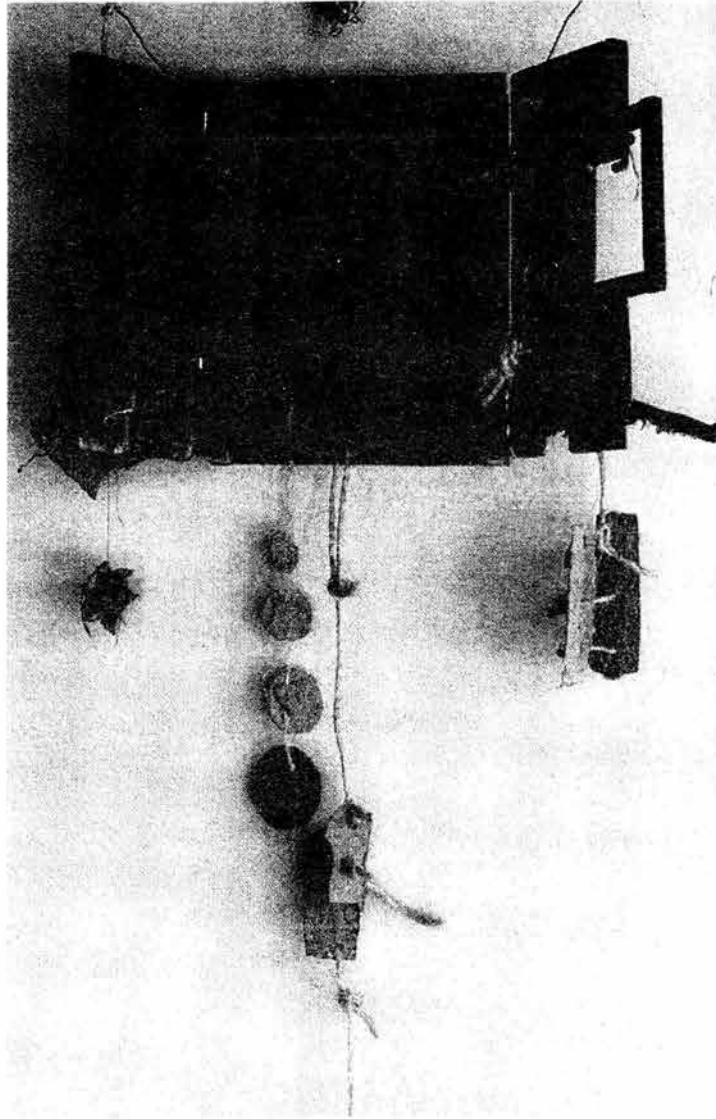
Los participantes de los talleres, son en un principio espectadores, para convertirse después, en ejecutantes. En muchos casos, una vez que reconocen la posibilidad de crearlos ellos mismos, se

abandona la incertidumbre y el prejuicio, cuando se abre una actitud lúdica y libre, sobretodo si esta no se asume como “tarea”.

Todos los trabajos producidos en los talleres, son evaluados por los mismos participantes al final —antes de exponerlos al público—, con la intención de registrar la experiencia de cada uno en su propuesta conceptual y formal. Cabe destacar la importancia del proceso, y enfatizar que nadie se vuelve libro objetista por el hecho de participar por primera vez en un taller de esta naturaleza, la intención más bien es sembrar la inquietud para seguir experimentando. Finalmente el proceso es inagotable, pero en la medida que se practique, se amplía la inquietud, no tanto para desentrañar el libro objeto, sino para fortalecer la capacidad creativa.

Los talleres que aquí se relatan, se ofrecen al público en general; no se buscan participantes con formación específica, o que estén relacionados con una actividad artística; por esto, la obra terminada se exhibe también al público en general. La intención, es estimular la curiosidad del público para acercarse a experimentar este proceso, y sensibilizar a la gente en torno a la posibilidad de producir su propia obra.





Taller de papel hecho a mano
y producción de libro alternativo
Facultad del Hábitat de la Universidad
Autónoma de San Luis Potosí.
Octubre de 1997

Autor:
Ulises Hernández Aguilar

Sin título

3.1. Funcionalidad subjetiva y objetiva

Producir un libro objeto, así como participar en su apreciación, tiene eminentemente un carácter subjetivo muy fuerte, desde el momento en que se ponen de manifiesto distintas formas de pensar y de sentir. Al apreciar un libro objeto, el espectador aplica la lectura más conveniente a sus sentidos; interpreta a través de su sensibilidad la información que se le está transmitiendo. Tal como sucede en el arte, donde las imágenes conceptuales y visuales conectan realidades distintas que producen significados diferentes en cada individuo, determinado esto por su propio contexto cultural.

Si la imagen del libro objeto, apreciada en su totalidad, en ese cruce de significados conceptua-

les, visuales, táctiles, morfológicos... logra cierto nivel de congruencia, es entonces que la imagen se vuelve más poderosa, y por tanto, quizá más fácil de comprender y de sentir aquello que propone el realizador de una obra.

El libro objeto permite la interactividad entre el realizador y el referente, ya que no ofrece una lectura lineal, por lo que puede interrumpirse a voluntad del que lo aprecia. El usuario "abre" el libro donde quiere, el acceso es siempre aleatorio, lo que enfatiza el carácter lúdico de su apreciación. A diferencia de la obra de arte donde la imagen predominante es visual, situación que exige una actitud contemplativa, en el libro objeto es fundamental participar con todos los sentidos: "se suplica tocar" (citando a Duchamp).

En un principio, lo que atrapa al público en este tipo de propuesta es la forma. El público como consumidor de mensajes de comunicación en todas sus modalidades, es casi siempre el juez más feroz, en lo que se refiere principalmente a aquellos objetos que expresan el lenguaje subjetivo de la persona que lo ha realizado.

No es de extrañar sin embargo, que en la era del productivismo, resulte sumamente difícil generar, pero sobretodo, mantener espacios que promueven una actitud de sensibilización y creatividad, como proceso vital permanente, y que pueda manifestarse en la experimentación-producción de obras únicas como el libro objeto, o en su caso la artesanía.



Es evidente que en la vorágine tecnológica se va cerrando el espacio-tiempo para la expresión libre de los sentidos. A veces se pierde de vista que la expresión creativa como proceso del conocimiento de todo individuo, es y será siempre el objetivo, y que su posibilidad de manifestarse se adecúa al medio específico que le corresponde. Los productos artesanales o manufacturados rústicamente, parecen ya "especies" en extinción, ante la inminencia del desarrollo tecnológico. Sin embargo, no hay que olvidar que la tecnología es sólo el medio del que se vale un individuo para arribar de manera más eficiente a la concreción de sus ideas. Los medios de expresión, sean artesanales o de alta tecnología, deben ser complementarios el uno del otro; por lo tanto, hay medios que no se sustituyen; otros en cambio, manifiestan su evolución al incorporar nueva tecnología.

El libro objeto debe ser analizado en su propio contexto y en sus posibilidades técnicas. Hay quienes lo consideran una propuesta burda, de mala factura incluso; a veces también es apreciado como una propuesta de alcance poco significativo, debido a que su producción no abarca un público más amplio, como sucede en la actualidad con la computadora a la que se ha convertido en el gran fetiche universal. Guardadas las proporciones, el planteamiento es difundir y

solventar la *media*-diversidad para continuar inventando la vida creativamente.

La clave para evitar la uniformidad cultural, tan temida, es que a partir de la satisfacción mínima de necesidades básicas, entre las que está la capacidad de reclamar 'el derecho a tener derechos', sea reconocido, en los hechos, el derecho a la cultura, al acceso a la información, a canales de expresión y representación.¹

La apreciación de lo cotidiano define una fuerte tendencia a la cultura visualista, que ha saturado la posibilidad de "digestión" en el consumo de imágenes, restringiendo la capacidad sensorial a lo puramente gráfico. Con el desarrollo de la tecnología se ha generado el gran mercado de imágenes visuales que compiten en el terreno de la espectacularidad y la inmediatez como premisas fundamentales de seducción, convirtiéndose en el fin único de muchos medios.

El golpeteo sistemático en sus nuevas formas de producción, parece que ha saturado también cualquier espacio posible para la crítica social que permita apuntalar otros "modos de ver".

El ejercicio consiste en redescubrir las posibilidades de lectura de la propia visualidad a través de los sentidos; se trata entonces, de ampliar el consumo de imágenes como forma primigenia



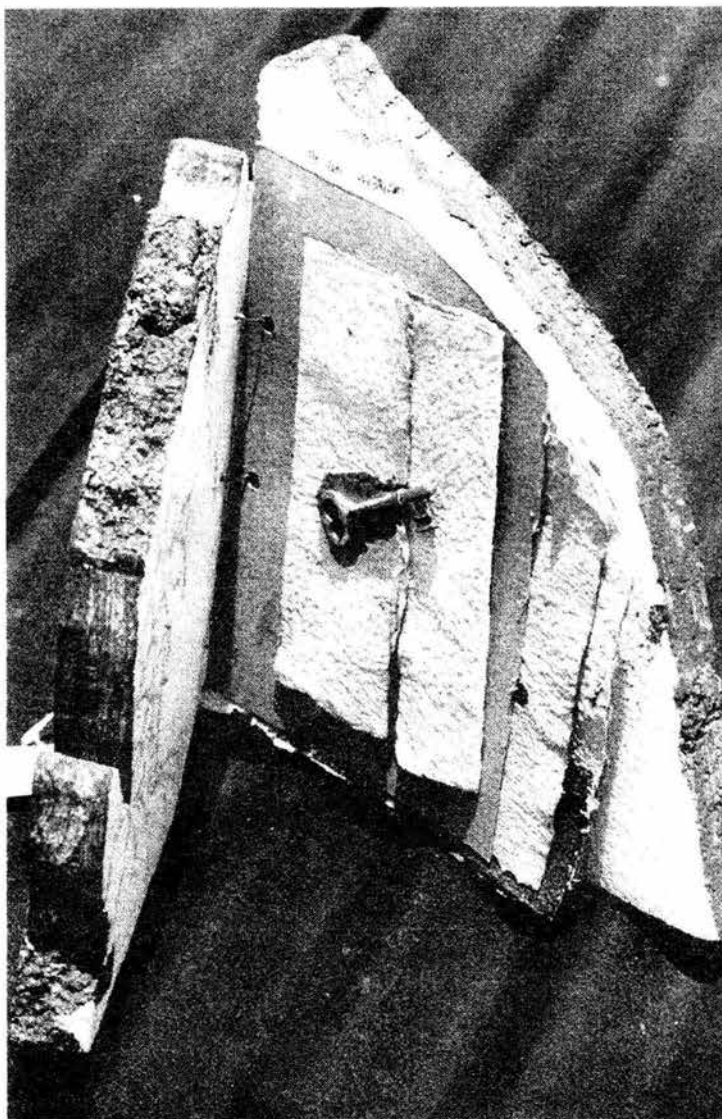
¹ MALVIDO, Adriana. La jornada, jueves 15 de mayo de 1997. p. 27

del conocimiento y abrirlo hacia campos propositivos, que aunque menos “efectistas”, muestran en forma más clara, la necesidad de expresión como sustento vital en la existencia de los medios.

Para comprender el entorno “multimedia”, es necesario, primero, reflexionar sobre todas las posibilidades expresivas sintetizadas en este concepto.

El taller de producción de libro objeto, como espacio abierto a la expresión creativa, es una propuesta que tiene vigencia —en el marco social del desarrollo tecnológico— y que requiere de otra “lente” para ser afocado, propone la búsqueda de la imagen detrás del ojo; propone la interacción contra una actitud pasiva; propone el re-creo para los sentidos.





Taller itinerante de
expresión creativa
San Luis Potosí, S. L. P.
Mayo de 1999

Autor:
Carlos Fernández Pérez
(11 años)

Sin título

3.2. Texto de presentación de la exposición de los libros objeto

El hombre, desde que tenemos memoria y registros que lo atestigüen, ha procurado lenguajes para transmitir sus sentimientos: de amor, miedo, duda, esperanza, melancolía; pero también, el orgullo de ser –a pesar de inacabado–, inteligente, creador, pensante, constructor, transformador, de su entorno, pero también de sí mismo; capaz de aprender de los aciertos, la fantasía y la producción, pero también de los sinsabores, la soledad el dolor, la pérdida de la libertad y la injusticia.

El hombre, ese artista natural que habita en cada uno de nosotros, encuentra en la expresión, en la

abstracción, un lenguaje propio que, entre más primitivo y si no se contamina de imitaciones, es más genuino, propositivo e, incluso, profundo y comprensible.

Por eso, el motivo que hoy nos congrega, la contemplación, apreciación y lectura de los libros objeto realizados por menores trabajadores de la calle, mujeres carentes de libertad y niños de diversos talleres creativos son singulares y expresivos objetos artísticos que aglutinan un esfuerzo de creación, una manera de componer el propio mundo y expresarlo con volumen, color, textura, pegotes y muchos recuerdos entrañables que afloraron para llamar a la nostalgia de otros días.

Si quisieramos encontrar el arte mayor de lo cotidiano, algo espontáneo, no inducido, habría que acudir a la expresión temprana del niño, quien realiza grabados, collages, con singular maestría en cuanto a composición, propuesta estética, incorporación genuina de contenidos, transparencia en el trazo, ejercicio del dibujo y el color.

Pero ese niño artístico, propiedad primigenia de todos, casi siempre nos es arrebatado por la domesticación, la imposición de formas unificadoras (exposición al dictado de los medios de comunicación, la escuela, la política, la moral, las instituciones laicas y teocráticas), por eso lo que hoy vemos, los libros-arte-objeto, no sólo es un ejercicio de creación, sino de libertad, para el cual



los productores de los mismos, seguramente bien motivados, plasmaron, en el papel fabricado por ellos y aderezándolo con recortes, fragmentos de objetos de uso, y miniaturas, lo que les vino en gana y se plasmaron ellas y ellos al proyectar sus sentimientos e ideas.

¿No es una manera de volvernos niños, artistas, seres pensantes que aman y se aman en libertad?

Jorge Ramírez Pardo

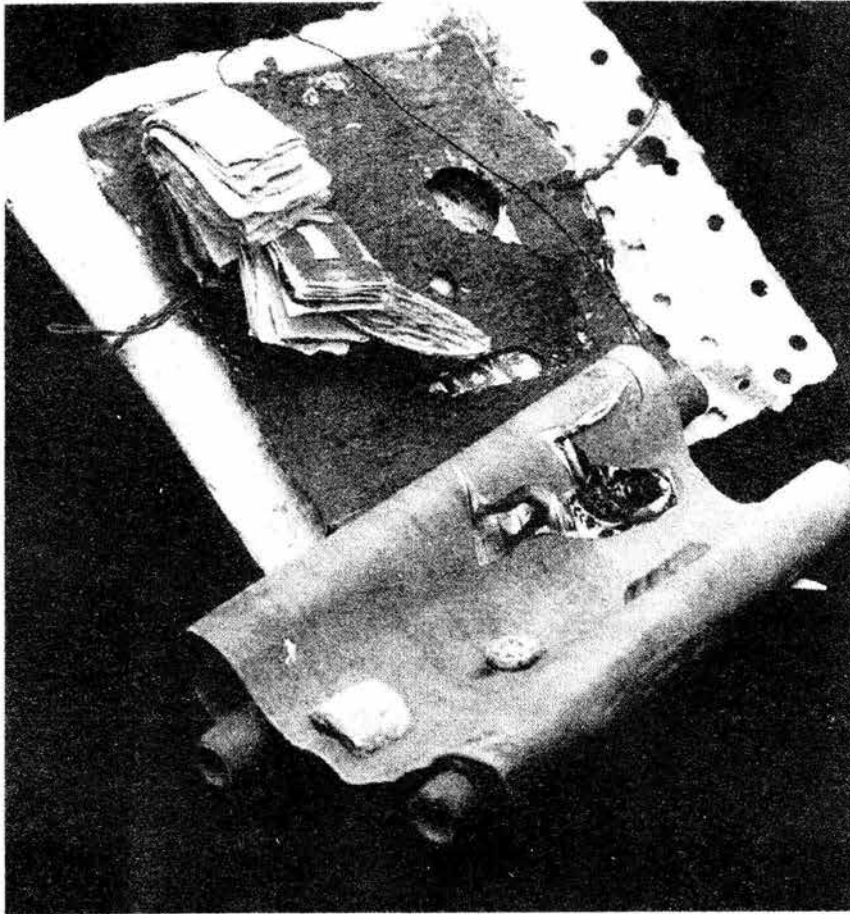
24 de julio de 1997. San Luis Potosí, S. L. P.



Taller itinerante de
expresión creativa
San Luis Potosí, S. L. P.
Abril de 1999

Autor:
Marcelo Gómez Paredes
(10 años)

Título:
Libro payaso



3.3. Testimonios

¿Cuál fue el objetivo del taller?

Implementar estrategias que coadyuven al desarrollo de la capacidad creativa a través de la elaboración de un libro objeto. Fortalecer la inventiva
*Profr. Julio Jiménez Palomo del Proyecto "Educando para la Vida". Abril del 97.
Cd. de San Luis Potosí.*

¿Considera que cumplió su objetivo?

Se abrió un campo nuevo para mí en cuanto a expresión y disfrute del tiempo.
*José Luis Salas G., "Centro de Orientación y Desarrollo Infantil CODI". Río Verde S. L. P.
Junio de 1997.*

¿Cuál fue el objetivo del taller?

Aprender a reciclar el papel y despertar nuestros sentimientos, emociones y pensamientos a través de la poesía, versos, etcétera.
*Ma. Elena García Barrón, CODI. Río Verde S. L. P.
Junio de 1997.*

¿Considera que cumplió su objetivo?

Sí, porque fue la aplicación práctico teórica muy completa, dinámica, educativa y funciona de manera que nos permite echar a volar nuestra creatividad en cualquier trabajo.
*Grupo de profesores de Cd. Valles S. L. P.
Julio de 1997.*

Opiniones de los niños

Bueno, a mí me pareció este taller muy interesante, ¿saben por qué? porque fue como una fantasía o un sueño vuelto realidad.
*Nemesio Zapata Peña. 10 años. Matehuala, S. L. P.
Mayo de 1997.*

A mí también me pareció bien porque antes desperdiciaba papel y ahora lo reciclo fácilmente y puedo hacer hojas y libros y pegarles recortes.
*Jesús Iván Torres Morán. 10 años. Matehuala, S. L. P.
Mayo de 1997.*



Me gustó mucho, mucho porque me enseñaron a hacer el libro y el mounstro.

Isabel Cristina Flores Rueda. 7 años.

Matehuala, S. L. P. Mayo de 1997.



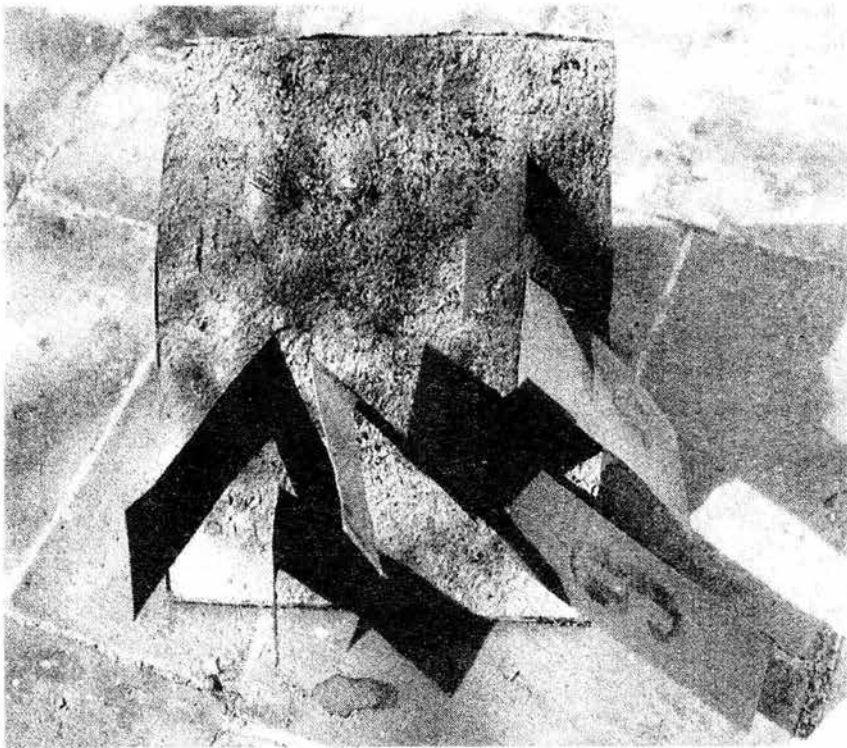
Los talleres que hicieron posible el desarrollo de ideas de este trabajo, han tenido lugar a lo largo de cuatro años de experimentación, tanto en México, D. F., como en Cd. Valles, Matehuala, Río Verde y la Cd. de San Luis Potosí, con participantes de distintas condiciones socio económicas, con factores incluso, como la falta de libertad (sección femenil del CERESO, S. L. P.) y el analfabetismo. Los talleres fueron impartidos en un principio para adultos hasta lograr la interacción de estos con los niños, como espacio de retroalimentación.

El grueso de los talleres que apoyaron la conclusión de este trabajo, se generaron en el marco del Programa de Cultura Infantil de San Luis Potosí, que tiene por objetivo la promoción y reproducción de espacios culturales de distinto orden, con la intención de ampliar el mosaico de posibilidades técnicas para el desarrollo de la creatividad desde la infancia.

Taller itinerante de
expresión creativa
Matehuala, San Luis Potosí.
Mayo de 1999

Autor:
Edgar González Macedo
(9 años)

Sin título



Conclusiones

Conclusiones

Imaginación, feliz animal que inventa todo al desmenuzarse.

Gabriel Zaid

El desarrollo sobre la historia del libro que se plantea al principio de este trabajo, es la referencia cultural inmediata que permitió la creación de espacios en los que se involucraron individuos con distintas formaciones académicas incluso personas iletradas y niños de educación primaria. Con esto se demuestra la posibilidad de diversificar el lenguaje del libro objeto y su producción a lo largo de su proceso. Se destaca el hecho del **proceso** en todas sus posibilidades para la expresión y experimentación creativas que

aunadas a la manualidad, ponen de manifiesto que son cualidades inherentes a todo individuo sin exclusividad alguna.

A lo largo de estas experiencias se logró desentrañar, decodificar y desmitificar al objeto libro para que las personas involucradas lograran desarrollar sus propuestas personales, únicas e irrepetibles de aquello que consideraban que un libro puede ser. Los participantes se apropiaron del proceso de producción de su libro, lo controlaron y modificaron a placer demostrando y reconociendo que el libro objeto que producían es una realidad autónoma y autogestiva.

Fue de fundamental importancia facilitar el acceso a la historia del libro convencional hasta las propuestas contemporáneas de producción de **los otros libros**, para encontrar referencias que permitieran conocer algunas reglas y de esta forma transgredirlas aunque esta información se les presentara de forma sintética. Lo importante era iniciar la experimentación en la producción de los propios libros.

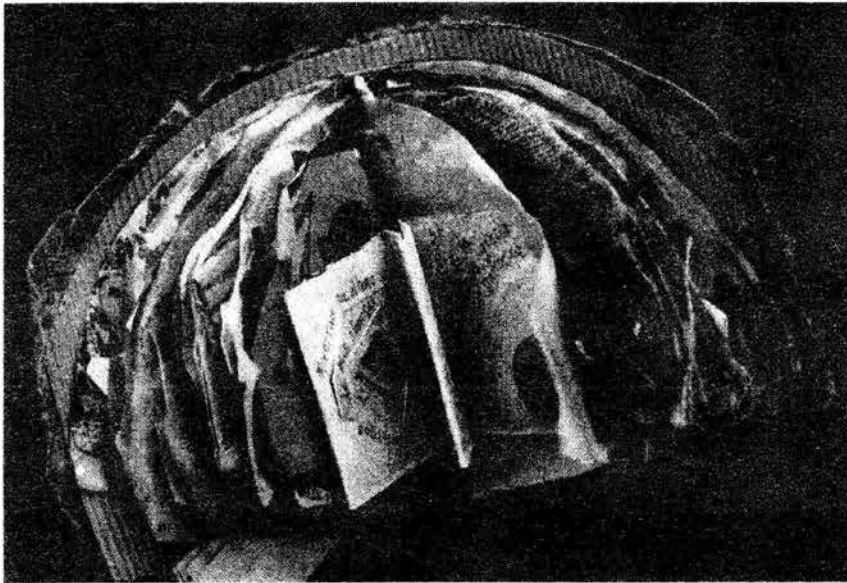
Se adopta finalmente el nombre de libro objeto porque se reconoce la vocación coleccionista y la relación afectiva y funcional que todos los individuos establecen con los objetos en sus múltiples funciones, además de todo el bagaje conceptual que ofrece la producción del libro objeto dentro del arte contemporáneo a partir de los 70 en Estados Unidos, Europa y América Latina.



Autor:
Julieta Eguía-Liz Ponce

Sin título

SanLuis Potosí, S. L. P., 1999



Conforme fueron sucediéndose los talleres, quedó de manifiesto que la creatividad no es propiedad privada del arte ni de nadie. Es una actitud vital que se encuentra reprimida ante situaciones muy concretas. La experiencia en los talleres, permitió constatar que la creatividad es un concepto estereotipado en los esquemas de educación escolar tradicional y en los condicionamientos sociales que la han convertido en mito y fetiche de la cultura moderna. Se le asocia únicamente con el arte, y el arte, como tal, tiene algunos accesos negados a la mayoría.

Nociones como la invención, creatividad, imaginación y fantasía, son un bloque conceptual difícil de comprender lejos del ámbito artístico y sus derivaciones, mientras persista la idea de exclusividad de cualidades que pertenecen a todo ser humano y que se manifiestan y desarrollan de acuerdo a su contexto cultural.

A lo largo de los talleres fue necesario reflexionar sobre estas características de índole personal existentes en todo individuo, como parte de la necesidad urgente de sensibilizar respecto de un proceso social que arrincona cada vez más las formas de expresión creativa, ante la prepotencia de los medios de comunicación.

Los niños son educados para reproducir *clichés*, sin embargo, a pesar de la influencia de programas caducos de educación, sus manifestaciones siguen siendo libres. En el trabajo con

los adultos, se manifiestan trampas que ellos se ponen a sí mismos, al descubrirse incompetentes para acometer un trabajo creativo, que muchas veces relacionan con la habilidad manual. Persiste la idea de que la imaginación se da sólo en aquellas personas que desarrollan un trabajo artístico, cuando la imaginación es un acto cotidiano y de tiempo completo. La idea de que la fantasía es fenómeno que sólo se manifiesta en los niños, no muestra más que la autojustificación de actitudes inhibidas por condicionamientos sociales.

La palabra juego (lúdico), significa para los adultos, capacidad exclusiva de los niños que desafortunadamente —para muchos profesores— siguen considerándose como entes extraños.

La manifestación creativa es el gran veto de la sociedad actual, y cómo proponer que a mayor crisis social debe existir siempre mayor respuesta creativa. La libertad de expresión, en el sentido más amplio, debe reforzarse desde la niñez.

Es evidente que estas "lagunas" conceptuales de formación, no quedan subsanadas por el hecho de experimentar la producción de un libro objeto, pero este sí funciona para sensibilizar a los participantes frente al propio proceso creativo, y remover algunas ideas muy arraigadas que entorpecen el desarrollo individual.



Uno de los elementos fundamentales en un taller como el que se propone, es el tiempo, que determina la extensión y profundidad del objeto de trabajo que se plantea. Esta primera etapa del trabajo, fue parte de un proceso de experimentación que no debe concluir al término de un taller. El objetivo fue —en parte— sembrar la semilla para que este tipo de espacios se reproduzcan en lo subsecuente por los participantes en sus ámbitos de trabajo. Finalmente, la inquietud por otras alternativas creativas quedó instalada, y dependerá de que en adelante se promueva la experimentación creativa en forma permanente, para lo que es necesario reconocer y reforzar su importancia cultural.

Ni la creatividad, ni la capacidad imaginativa son cualidades exclusivas de la producción artística, si se les comprende en su dimensión total como partes de una actitud de vida que se manifiestan en la relación de un individuo con su entorno.

Los libros producidos en los talleres, reflejan el sentir de los realizadores. Las propuestas formales, en su mayoría, se asemejan a la idea del libro tradicional. Algunos se aventuraron en la búsqueda de nuevas posibilidades, sin embargo, es necesario seguir experimentando para comprender que el proceso de desarrollo de la creatividad, es un acto permanente, y que una concreción, en este caso, fue el libro objeto.

La reflexión y el análisis son elementos fundamentales para el desarrollo del pensamiento, y entre la imagen y el objeto surgieron creadores de formas para dar su visión del mundo, su manera de entender y de sentir el arte concatenando el conocimiento y la sensibilidad a través de la experimentación.

La creatividad debe ser la actitud crítica frente a las lagunas culturales de la sociedad.

La experiencia de los talleres impartidos a través de los municipios más importantes del estado, facilitó la relación con grupos y talleristas independientes, que manifestaron su interés por la optimización de recursos para crear espacios multidisciplinarios y autogestivos donde confluyan diferentes disciplinas artísticas que faciliten la sensibilización y desarrollo de la creatividad.

En todo acto creativo se manifiesta la capacidad de riesgo de un individuo; esto implica la ruptura de viejos esquemas de pensamiento y de relación con el entorno; la creatividad es pues, una forma de vida.



Bibliografía

Bibliografía recomendada:

- Ramírez Juan Antonio, *Duchamp el amor y la muerte, incluso*. España. Ed. Siruela. 1993. 309 p. p.
- Zavala Ruiz Roberto. *El libro y sus orillas*. 2a. Edición. Dirección General de Fomento Editorial UNAM. México, D. F. 1994. 397 p.p.
- Dahl Svend. *La historia del libro*. México. Ed. Alianza. 1982. 316 p. p.
- Baudrillard Jean. *De la Seducción*. México. Editorial REL. 1990. 170 p. p.
- Baudrillard Jean. *El Sistema de los Objetos*. 10a. Edición. México. Ed. Siglo XXI Editores. 1988. 229 p. p.
- Huizinga Johan. *Homo Ludens*. 2a. edición. España. Ed. Emecé Editores en El libro de bolsillo, Alianza Editorial. 1984. 269. p. p.
- Caillóis Roger. *Los Juegos y los Hombres*. México. Ed. Fondo de Cultura Económica. 1986. 327 p. p.
- Wick Rainer. *Pedagogía de la Bauhaus*. 2a. Edición. España. Ed. Alianza Forma. 1988. 289 p. p.
- Droste Magdalena. *Bauhaus*. Alemania. Ed. Taschen. 1990. 256 p. p.
- Lyons Joan. *Artist's Books*. Estados Unidos. Visual Studies Workshop Press. 1985. 227 p. p.
- Kartofel Graciela y Marín Manuel. *Ediciones de y en artes visuales, lo formal y lo alternativo*. México. Ed. Colección Biblioteca del Editor, Universidad Nacional Autónoma de México. 1992. 101 p. p.
- Perouch Patricia, Buen Abad Fernando. *Filosofía de la Imagen*. (sin publicar) Argentina. 1994.
- Breton André. *Antología (1913-1966)*. México. Ed. Siglo XXI.
- Nogueira Guadalupe. *Teoría del Objeto*. (sin publicar) Universidad Autónoma de San Luis Potosí, S. L. P. 1995.
- The object transformed*. Editado por The Museum of Modern Art. Estados Unidos. 1966. 36 p. p.
- Blanco Alberto. *Un año de bondad*. México. Cuadernos de la Orquesta. 1987. 118 p. p.
- André Breton y el Surrealismo*. España. Editado por El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 1991. 466 p. p.
- Pompa y Pompa Antonio, *450 años de La Imprenta tipográfica en México*. México. Asociación Nacional de Libreros A. C. 1988. 86 p.p.
- Lehner Ernst. *Symbols, signs and signets*. Estados Unidos. Dover Publications, Inc. 1969. 220 p. p.
- Watson David. *Creative Handmade paper (how to make paper from recycled and natural materials)*. 2da. Edición. Gran Bretaña. 1992-1993. 80 p. p.
- Enciclopedia *Grandes Civilizaciones*. México. Editado por Biblioteca UTHEA. 1993. Volúmenes 1, 3, 4 y 9.
- Alfabetos fantásticos*. Barcelona, España. Editorial Gustavo Gili. 1996. 94 p. p.
- The Celtic art source book*. Great Britain. Blandford Press. Reimpreso en 1992. 128 p. p.
- Lao Mei. *Las sirenas, historia de un símbolo*. México. Editorial Era. 1995. 216 p. p.
- Viñetas y grabados ornamentales del siglo XVIII*. Serie de información gráfica. México. Editado por el Archivo General de la Nación. 1980. 69 p. p

Referencias bibliográficas de las fotografías de libros posmodernos:

El otro occidente (los orígenes de hispanoamérica). México. Editado por Teléfonos de México. 1992. 355 p. p.
Foto: 1.

André Breton y el Surrealismo. España. Editado por El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 1991. 466 p. p.
Fotos: 2, 5 y 6.

La Plantz Shereen. *Cover to cover (creative techniques for making beautiful books, journals and albums)*. Hong Kong. Lark Books. 1995. 144 p. p.
Fotos: 12, 13, 14 y 15.

Catálogo de la exposición *Libre objecte*, realizada en Barcelona, España. Noviembre-diciembre de 1989.
Fotos: 17, 18, 19 y 20.

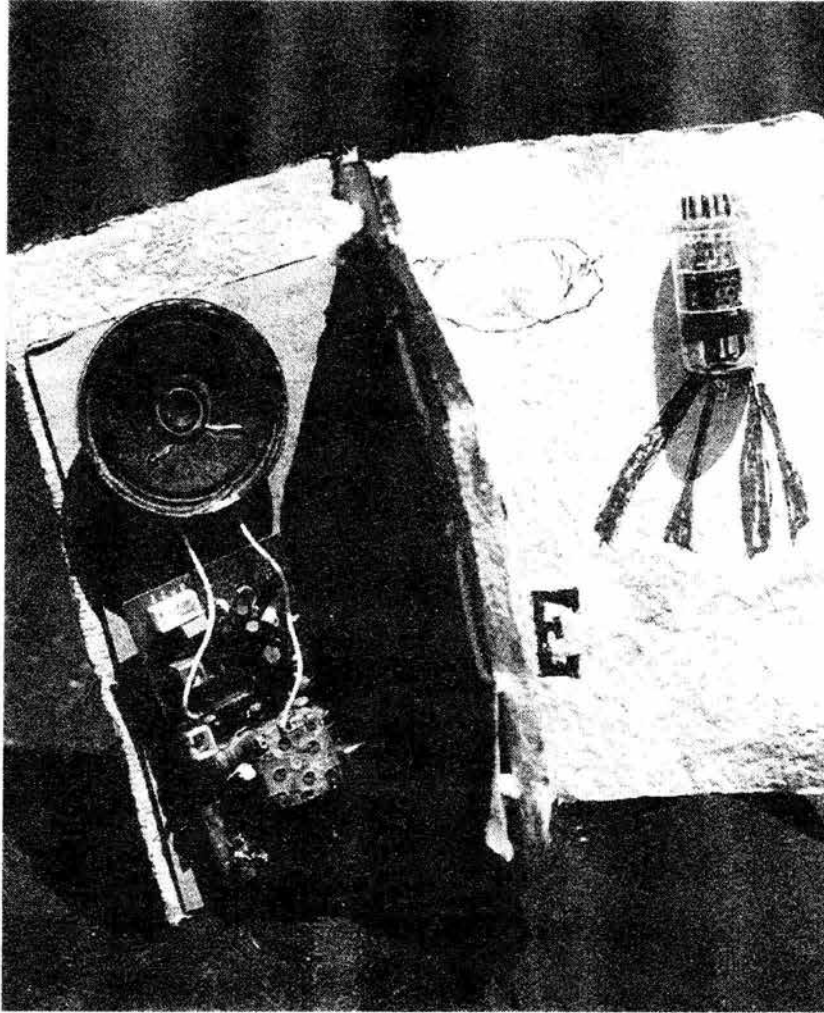
Anne d'Harnoncourt and Kynaston McShine. *Marcel Duchamp*. Estados Unidos. Editado por The Museum of Modern Art y Philadelphia Museum of Art. 1989. 360 p. p.
Foto: 4 (inferior).

Marcel Duchamp, Work and Life. Segunda impresión. Cambridge, Massachusetts, Estados Unidos. Editado y prologado por Pontus Hultén. The MIT (Massachusetts Institute of Technology) Press. 1993. 152 p. p.
Fotos: 3 y 4 (superior).

Renán Raúl. *Los otros libros*. México. Ed. Colección Biblioteca del Editor, Universidad Nacional Autónoma de México. 1988. 96 p. p.
Fotos: 7, 8, 9 y 16.

Exposición de libros de artista en el Center for Book Arts, Nueva York, N. Y., octubre de 1988.
Fotos: 10 y 11.

Anexo I



Taller itinerante de
expresión creativa
San Luis Potosí, S. L. P.
Abril de 1999

Autor:
Luis Antonio Ramírez Beltrán
(10 años)

Título:
Libro bocina

Reflexiones en torno a la obra de Claudia Rocha

Tiene su chiste

Entre el ataque sorpresivo y la seducción, eso que llamamos "libro objeto", tiene apostolados semánticos, sintácticos y pragmáticos indisolubles del azar, la mimesis, el vértigo y la contienda.

El "libro objeto" ofrece la irreverencia lúdica como alternativa ante la saturación comunicacional de los fetiches mercantiles más sacralizados en la cultura; rompe con el productivismo de los imperios estéticos occidentales; y abre promesas tentadoras a un espectro amplísimo de experiencias o *contactos* con entidades discursivas tan incontrolables como estimulantes.

"Las tendencias objetuales se refieren en sentido estricto a aquellas donde la representación de la realidad objetiva ha sido sustituida por la presentación de la propia realidad objetual, del mundo de los objetos" (Simon Marchan). Desde sus intenciones hasta sus desplantes, el libro objeto delata trances de exploración disciplinados por el capricho juguetón y polimorfo de quien pretende *releer* la vida, sus soluciones y su cultura. El libro objeto tiene como premisa una ética antisolemne que lo pone lejos de las estéticas predecibles. Por eso el libro objeto es irresoluble si se hipnotiza con malabares formalistas, por eso delata las limitaciones semánticas de quienes se autocomplacen con el novedosísimo decorativista.

Tiene su chiste, lo requiere como necesidad potenciadora de todas sus coartadas; su *liturgia* se alimenta en la capacidad de humor, desenfado y libertad exploratorias. Toma distancia de los cánones y mansedumbres productivas para rearticularse sobre lecturas abiertas y no, tangibles y no, reveladoras y enigmatizantes. Eso tiene su chiste.

"Algunos afirman que la *fuelle* de R. Mutt es tan inmoral como lo puede ser una bañera... Que el señor Mutt haya producido o no la *fuelle* con sus propias manos, es irrelevante. La ha elegido. Ha tomado un elemento normal de nuestra existencia y lo ha dispuesto de tal forma que su determinación de finalidad desaparece detrás del nuevo título y del nuevo punto de vista; ha en-



contrado un nuevo pensamiento para ese objeto". (Marcel Duchamp)

Esa otra tarea que el libro objeto cumple cuando pierde su nominación propia en la fantasía del usuario, permite una libertad ilusionista magníficamente desestabilizadora. El libro puede dejar de ser libro y puede dejar de ser objeto en el marco de resonancias y evocaciones interminables. La condición y la clave están en la capacidad de excitación con que el libro objeto reconduce sus intuiciones al asalto sorpresivo de cada componente.

Por eso también hay una cierta magia que es cómplice del libro objeto. Magia de pensamiento analógico capaz de recomponer y reponer en lo cosificable un encanto perturbador y un sistema peculiar de relaciones amorosas con la obra. Algo de presaber existe en nosotros cuando hacemos contacto con el libro objeto. Algo de pre-saber infantil, de intuición socarrona, de complicidad irreverente.

"Un día del año 1919, hallándome con tiempo lluvioso en una ciudad a orillas del Rin, me quedé sorprendido por la obsesión que provocaban en mi mirada irritada las páginas de un catálogo ilustrado donde figuraban objetos para demostraciones de carácter antropológico, microscópico, psicológico, mineralógico y paleontológico. Vi reunidos elementos de figuración tan distantes que el mismo absurdo de ese conjunto provocó una súbita intensifica-

ción de mis facultades visionarias e hizo nacer en mí una sucesión alucinante de imágenes contradictorias, imágenes dobles, triples, múltiples, superponiéndose unas a otras con la persistencia y rapidez propias de los recuerdos del amor y de las visiones del duermevela. Esas imágenes pedían nuevos planos para sus encuentros en un nuevo plano desconocido (el plano de la no-conveniencia). Entonces, era suficiente añadir a estas páginas de catálogo, pintando o dibujando, y reproduciendo dócilmente sólo lo *que veía en mí*, un color, una señal de lápiz, un paisaje extraño a los objetos representados; el desierto, un cielo, un corte geológico, un suelo, o una sola línea recta como horizonte, para obtener una imagen fiel e inmóvil de mi alucinación; para transformar en drama revelador de mis secretos *deseos* lo que poco antes no eran más que triviales páginas de publicidad". (Max Ernst)

Tiene su chiste, además, el reto expresivo del libro objeto, ante los esquemas pragmáticos que ponen al usuario por debajo de sus coeficientes intelectuales y emocionales verdaderos. Para el libro objeto la erudición del destinatario no es condición de uso o seducción. Su coartada no depende del intercambio informativo que las academias y sus pedantismos reclaman como pago exclusivo (o casi) para el contacto libresco. Más que la erudición la creación, más que el museísmo funerario del librero común; es espacio e influencia sobre el tiempo-espacio lo que reclama el libro objeto. Más



que la *lectura* lineal de estructuras cognitivas muertas, un juego de espejos, escondites e intimidades que se vuelven furiosamente colectivas e históricas porque el artificio del libro objeto debe dar para eso y más.

De los ámbitos o circuitos artísticos a los escenarios escolares en todos los niveles, el libro objeto tiene aún tareas importantísimas que cumplir como vehículo y como propuesta. Gratificado con la libertad que le confiere su fuerza irreverente para aproximarse a cualquier material, también tiene la riqueza actual y potencial de asimilarse a cualquier materia conceptual. No hay límites que por serlo se salven de ser involucrados en la experimentación dinámica del libro objeto. De lo didáctico a lo onírico, de lo inmediato a lo provocativo, el libro objeto se mueve entre atrevimientos y antojos que en su potencia actualizan cuanto capricho comunicacional salga al paso.

Por eso esta tesis tiene invocaciones y conjuros seductoresísimos. En sus intuiciones, como en sus metodologías, pone por prenda una espada templada con lirismos románticos al juego de la épica política más urgente. Del mundo enigmático donde los alfabetos estéticos para el diseño gráfico se calcinan con la velocidad de la cultura de masas, al territorio personalista del que se siente genio creador atrapado por iluminismos renacentistas; el libro objeto acude como detonador de interrogacio-

nes que no quedarán satisfechas con las respuestas que esta tesis aproxima.

Sería injusto pedirselo, como sería miope ignorar que tanto en el texto, el contexto y el subtexto de este trabajo, se anidan e incuban las pócimas semánticas, sintácticas y pragmáticas con que el libro objeto hace apostolados y, que en última instancia esta tesis es pertinente al mismo latigazo que anima la irreverencia del libro objeto: la provocación creativa.

Tiene su chiste incluso en el reto de construir con el pretexto del libro objeto una obra que satisfaga los apetitos académicos que de ordinario no parecieron muy interesados por las riquezas y promesas implícitas y explícitas en el conectar universos tan promisorios como los del diseño gráfico y el arte contemporáneo.

Tiene su chiste confabular antecedentes, situación actual y perspectivas del libro objeto con metodologías aplicables a talleres de reflexión y creación en los que se levante el ánimo sin reservas, cuando se verifica el misterio más vivo de la humanidad: la creación permanente.

Tiene su chiste

Fernando Buen Abad



Anexo II

(entrevistas con realizadores reconocidos de libro objeto)

Autor:
Elena Jordana

Título:
S. O. S. Aquí New York.
Ediciones Villa Miseria



Entrevista con Felipe Ehrenberg

Felipe:

Una de las personas que publicó desde sus inicios con nosotros fue el Ulises Carrión, él, después de la experiencia sacó dos libros en *voyeur's press*. Fundó dos lugares en Amsterdam; en primera instancia fundó un lugar que se llamó *in-out center* que era más bien pequeño, un lugarcito experimental y ya después fundó una librería que fue muy importante, que se llamaba *other books and so*, es muy bonito el título *other books* porque no niega sino que añade, entonces cuando nosotros comenzamos nos empezamos a reunir en México. Si no me equivoco fue con motivo de una de las ferias del libro que se organizaban en El Palacio de Minería, y no había ninguna distribución, ninguna posibilidad de vender los libros que hacían gentes fuera de la industria, entonces decidimos organizarnos como "los otros editores".

Claudia:

¿El libro objeto entró como una alternativa a los medios de impresión ortodoxos o convencionales?

F:

No, una alternativa nunca. Los otros editores obviamente lo que producen son otros libros, tiene una genealogía en su nomenclatura muy directa. En aquel entonces ya se había abierto **Marginalia** la pequeña librería que se abrió en la torre norte del Museo del Chopo, que la abrió mi amigo Arnold Belkin. Yo estaba en la terna para la dirección del museo, entonces Arnold Belkin quedó afortunadamente, porque no sólo hizo mejor el papel de director; fue extraordinario director (1984 aprox.) y él abrió **Marginalia**, incluso está la placa de inauguración, yo fui el padrino de **Marginalia** porque fue un proyecto que ya habíamos cocinado juntos.

C:

*y qué pasó con **Marginalia**?*

F:

Después de que Belkin terminó su dirección, cayó en desuso, el museo entero no solamente **Marginalia**, y tengo entendido que Lourdes Monge acaba de rescatar el espacio, pero no tanto con la **Marginalia**, no sé, con libros, ya la intención no es la de libro objeto. Pero yo no uso la palabra alternativa porque la alternativa a que tú estés aquí es que no estés aquí. La alternativa a que grabes es que no grabes. La alternativa a hacer libros es no hacer libros, ¿sí me explico? Son opciones que se abren en el arte contemporáneo, que se le añaden y que quizá algunos entiendan mal como opositores, y no son libros opositores, simple y sencillamente es una producción que se escapa de los parámetros de la industria y los libros tienen que ser de "x" medida para



poderse transportar bien; los libros tienen que quedar dentro de "x" precio para poderle ofrecer el 40% a los libreros, que son una serie de lineamientos que ha establecido el subdesarrollo en la industria editorial en todo el mundo, y la opción a eso, la alternativa a eso es no hacerlos. Hay que tener muy claro lo que es la palabra alternativa. La opción es no producirlos dentro de la industria.

Ahora hay un rango muy grande de quienes hacen libros fuera de la industria, de la opción no industrial de los libros, y ese rango va desde los autores que no consiguen publicar, deciden autopublicarse, y que en este proceso, el hecho les permite no apegarse a las reglas de la industria editorial y esa es una punta, hasta creadores que no son escritores, que deciden escaparse de las reglas del arte ortodoxo y para lo cual ponen a circular objetos como si fueran libros, en donde se expresan. Entonces de un punto al otro tenemos un rango muy grande, lo podríamos ver como si fuera una barra de volumen o un sintonizador más bien; se puede sintonizar en distintos puntos, ¿qué punto te interesa? Es decir, tiene una posibilidad de hablar de lo que en inglés también se llama *vanity press*; es autores que simple y sencillamente o no publican, no quieren publicar o no pueden publicar por la industria editorial de su momento, y que se publican ellos mismos y que por lo tanto pueden hacer pequeñas publicaciones totalmente como les guste.

En el otro punto del cuadrante, en el otro extremo, tenemos una serie de gentes que llaman, que le nombran a objetos que han producido fuera de la industria artística, los nombran libros porque en gran

parte se distribuyen como si fueran libros y estos objetos pueden ser una piedra cubierta de goma bicromatada en la que se expuso una foto de una piedra; puede ser un libro hecho de algas comestibles; puede ser cualquier otra cosa, incluso pueden haber "no libros" en ese sentido.

C

¿Pero qué pasa entonces con el libro objeto, qué es?

F

Es lo que te estoy diciendo, a dónde quieres tu sintonizarle? Todos son libros objeto, incluso los de la industria son libros objeto porque son objetos y son libros, entonces en el cuadrante ¿dónde quieres tu poner?

C

Yani Pecanins me decía en una entrevista: "es que no todo lo que se hace es libro objeto", la gente a veces dice ¡hice un libro objeto! ¿Cuáles son esas delimitantes?

F

Es muy sencillo, dentro de mi producción yo tengo toda una serie de piezas u obras que en algunos casos se parecen mucho al libro de la industria y en otros no se parece para nada. Por ejemplo: tengo un libro que se llama *pussy willow*, que lo hice yo con las manos. Es un libro cuyas páginas son cafecitas porque está impreso en papel kraft, y el libro habla de su color, representando o como si fuera el color de la piel de los latinoamericanos; allí ya hay una intencionalidad en usar



un papel. Todas las reproducciones, o todo el contenido del libro, no pasaron por proceso de fotomecánica, es decir, se usaron scanners termales para agarrar un objeto, o un texto, o una cara, una mano, o alguna cosa así, y transferirla directamente en matriz de papel al offset por ejemplo. Pero eso está empastadito y tiene su ISBN, todo. Hay libros como el que tiene el Museo de Arte Moderno en su colección, que creo que es el primero que entra en su acervo que también es un libro mío. Son dos primeras cosas que tiene el Museo de Arte Moderno aquí en México en su colección, es un libro objeto y una instalación. La instalación apenas en estos momentos entró a su acervo, el libro objeto ya tiene como quince años. Es un libro de dos hojas que se debe mostrar sobre un hule espuma porque pesa aprox. 60 kilos; son dos hojas de acero puro que tienen primera y cuarta de forros y tiene un desplegado central en medio, es todo. Son dos hojas del libro, no está empastado porque al pararse se pega. Para que se vea el peso categórico del libro se tiene que poner sobre hule espuma porque ahí es donde ves cuánto pesa. De otra manera lo tendrías que poner sobre una báscula.

C
¿Ese libro está en exhibición?

F
No, está arrumbado en alguna bodega del MAM.

C
Hay algo que yo no tengo muy claro, el libro objeto puede ser una producción dentro de las artes plásti-

cas, porque los artistas plásticos han incursionado en la producción del libro objeto, pero ¿cualquiera puede hacerlo?

F
No está clasificado dentro de las artes plásticas. No, te digo que el rango de tu cuadrante va desde autores de literatura, hasta plásticos u otras gentes que sacan cosas que le llaman libro. Es un rango muy amplio.

C
¿Es un arte menor producto de cierta época?

F
Bueno William Morris por ejemplo, tiene un cuerpo teórico muy interesante, muy profundo en el cual defiende al libro, a su diseño y a su factura.

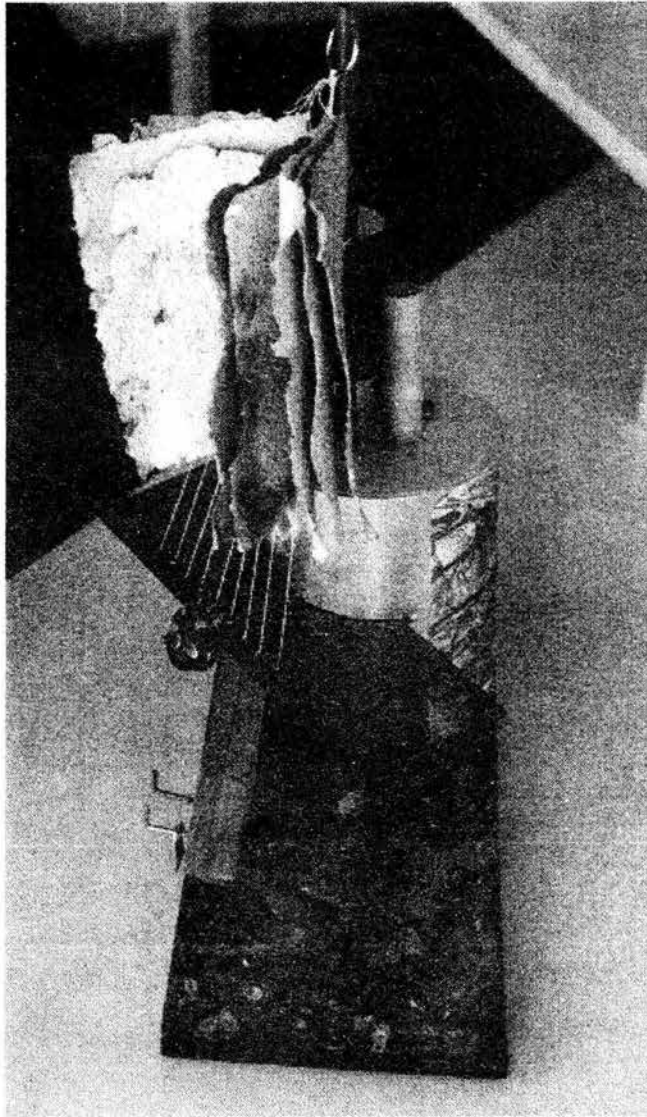
C
V. Rojo consideró que el trabajo que hizo junto con Octavio Paz (sobre Marcel Duchamp) es libro objeto.

F
Pero eso no son libros objeto. Son preciosos portafolios o álbumes de texto e imagen pero que no son libro objeto.

C
Tienen todo el peso de una producción industrial.

F
Absolutamente. En el libro objeto sobretodo, una de





Exposición del Taller de papel hecho
a mano y producción de
libro alternativo
Facultad del Hábitat de la Universidad
Autónoma de San Luis Potosí.
Octubre de 1997

Autor:
Gabriela Gutiérrez Escandón

Sin título

las cosas más importantes en donde está ubicado el cuadrante, es que es fuera de la industria, esa es la primera. Hay una intencionalidad en libro objeto; hay intencionalidad dentro de un campo de referencia, un marco referencial conceptual. Si tú te pones a hacer papel, lo único que estás haciendo es hacer papel en chiquito como lo hace Kimberly Clark, es decir, hacer papel a mano o a máquina no determina el libro objeto. El libro objeto requiere de una intencionalidad, es decir una conciencia de todos los textos que existen, de toda la historia del libro objeto. No solamente el libro objeto como lo plantean los teóricos de los 60's para acá, o de los 70's, sino del libro objeto como se replantea a partir de esa teoría hacia el pasado también. El libro objeto también es una de las puntas de témpano del posmodernismo, eminentemente. El libro objeto para que lo sea tiene que ser intencional.

El Taller de Comunicación **H2O Altos Hornos**, funcionamos casi once años con fondos del estado de distintas instituciones, del ISSTE, de la SEP, del INSEN. Nosotros hicimos una faena editorial en toda la República, se fundaron más de 800 editoriales de primera generación, otras 416 de segunda, 312 de tercera, es decir de las que tengo registradas directamente de nuestro trabajo como impulsores de la faena editorial. En ningún momento se habló de libro objeto a pesar de que se hacían con mimeógrafos, en lugares muy apartados de la sierra, en normales rurales, en reclusorios, en el ejército, pero nunca lo llamamos libros objeto porque la intencionalidad no era hacerlos, aunque había libros con hojas de árboles y con arenitas. Había que publicar para darse a conocer que es otra intención

igual a la de la industria grande, entonces no son libros objeto aunque se asemejan totalmente.

El libro objeto para hacerlo requiere de una tesis. Como todo en el arte es un sistema de referencias cruzadas, tú no puedes nadamás así estar en alguna parte del globo terráqueo y sacar algo, es decir, por ejemplo, Martín Ramírez el artista autístico que se presentó en el Centro Cultural de Arte Contemporáneo como una parada de una exhibición itinerante que se hacía de su obra. Martín Ramírez no fue un artista, y fue denominado como tal por un médico que lo trataba, el amigo del médico era coleccionista de arte, o sea, al entrar a un sistema de referencias artísticas, su obra traspuso el umbral de ocurrencia de un artista recluso en un sanatorio y se convirtió en una referencia más dentro del arte; tuvo su lugar. Pero él nunca fue artista; lo mismo José Guadalupe Posada, tampoco fue artista sino hasta que Jean Charlotte y Diego Rivera lo retomaron y lo metieron al sistema de referencias cruzadas que nosotros llamamos arte. Entonces hay que tener muy claro que la intencionalidad es lo que hace el arte. Algo creativo hecho fuera del sistema del arte, no es arte.

C:

Tu me decías que los diseñadores gráficos no han entendido el libro objeto.

F:

Porque no son artistas, son creadores, creativos, imaginativos pero no están dentro del sistema de las artes. Es una de las grandes falacias, una de las grandes aberraciones del México contemporáneo. La UNAM empe-



zó con este problema cuando los gastos fijos y el mantenimiento de San Carlos se volvieron tan pesados y tan onerosos, como la cantidad tan baja de alumnos que tenían en artes plásticas, que junto con arquitectura ocupaban el mismo espacio en el centro; arquitectura en el 54 se traslada a la UNAM; queda además artes plásticas y el edificio le queda grande, la intendencia, el mantenimiento, todo. La cantidad de artistas que estaban dentro, enrolados, no justificaban el enorme gasto que tenía que hacer la UNAM, entonces quién sabe a quién se le ocurrió abrir una Escuela de Diseño Industrial y Gráfico en aquellos entonces. Eso hizo que una nueva población entrara a diseño y uno de los problemas que tiene la clase media en México, es que no permite que sus hijos se conviertan en artistas muy fácilmente. Antes de que existiera diseño, muchos de los jóvenes al anunciarle a la familia que se querían convertir en artistas, los padres, con justa razón probablemente, quién sabe, o con la desconfianza del sector medio a la imaginación y a la libertad que otorga el arte, les decían "métete a arquitectura"; porque arquitectura y artes plásticas tradicionalmente fueron disciplinas hermanas que compartieron desde hace trescientos, cuatrocientos años las mismas preocupaciones. Entonces mucha gente se metía a arquitectura porque no los habían dejado ser artistas plásticos. Esto cambió, arquitectura asumió otros perfiles de la industria entre urbanismo, en fin, ya no eran las mismas preocupaciones que la emparentaban tanto con las artes plásticas.

Entró un nuevo sector, sobretodo gente de clase media que sus padres sentían que era más prestigioso recibirse en diseño gráfico que en ser artista. La

palabra artista conlleva demasiado peso, bohemio, informal, es un estigma en México. El hecho es que creció la población del alumnado de diseño gráfico y el sistema de referencias cruzadas que éste requiere, es totalmente distinto al que apoya las artes plásticas. No se puede hablar de sistemas ni siquiera emparentados, mas que en alguna capacidad creativa de movimientos psicomotrices o visomotrices para poder dibujar bien, que eso también ya casi todo ha sido anulado por la computación, por la digitalización. Entonces son dos sistemas distintos, por lo tanto, sería necio esperar que un diseñador gráfico que no tiene la historia del arte como trasfondo, que no tiene las distintas referencias cruzadas que requieren todas las artes y la actualización de lo que sucede en un territorio tan complejo como las artes plásticas, entienda lo que es un libro objeto porque no le pertenece en su ámbito.

Un diseñador gráfico puede hacer cosas no ortodoxas, y uso la palabra ortodoxa en cuanto al diseño.

Este no es un libro objeto (aquí Felipe se refería al librito de un disco compacto, que mostraba una serie de suajes y un diseño gráfico impecable), parte del territorio que abrió el libro objeto.

C:

Es como lo que hicieron V. Rojo y O. Paz.

F:

Exacto. Pero clara y absolutamente no es un libro objeto. No podría existir si el diseño no hubiera sido renovado por las ideas que se introdujeron en la produc-



ción de libros en la época de los 60's, esto no podría existir sin eso, pero no es un libro objeto.

Yo no niego la posibilidad de que el diseñador pueda hacer libro objeto, bajo ninguna circunstancia niego la posibilidad de que un veterinario lo pueda hacer, o que un ingeniero civil, o una enfermera, un buzo hagan libros objeto. Simple y sencillamente lo que estoy subrayando es que el diseño gráfico no es arte como tampoco ser buzo es arte; tampoco ser enfermero es arte. El arte es un sistema de referencias cruzadas claramente relacionadas entre sí, perfectamente ubicables dentro de un sistema de conocimientos que no puede ser confundido con otra cosa. Claro, en México en la vaguedad del idioma y en general se dice: "no, esa cocinera es toda una artista"; la palabra artista también es genérica, "ese presidente es todo un artista del desfalco y del timo". Esas palabras yo diría que son parecidas a la palabra marrano, que es la descripción de un judío del norte de África que se le aplica al cerdo. Son despectivos genéricos pero no descripciones claras de una disciplina.

Las artes plásticas son una disciplina claramente ubicable. El diseño gráfico también es claramente ubicable, ni siquiera se traslapan; comparten muchas cosas parecidas. Por ejemplo, el músico comparte con el artista plástico la caligrafía al hacer las notas pero eso no lo emparenta. Entonces no niego la posibilidad de que un diseñador gráfico haga libro objeto. Si la persona que estudió diseño gráfico, también logra, sabe cómo ubicarse dentro de otra disciplina, entonces no será diseñador, será artista haciendo libro objeto que

además hace Diseño Gráfico. Si un veterinario hace un libro objeto, no sería veterinario a la hora de hacerlo.

C:

Yo estoy proponiendo que en la ENAP exista una materia o algún programa que comprenda al libro objeto. Si se llevan cuatro semestres de historia del arte, por qué no se le menciona y que exista además un taller de experimentación.

F:

Ya te entendí muy claramente, creo que está correcto. Vamos a ser muy claros y nombrar las cosas como las nombramos. Tiene más categoría ser diseñador gráfico que ser artista en México, a menos que te conviertas en conocido; mientras que no eres conocido, no eres nadie. Siendo diseñador gráfico, seas conocido o no, tienes más categoría que un artista primero que nada. Segunda, los artistas hacen todo con las manos, se involucran en el taller con la materia, la herramienta, con el soporte, tintas etcétera. Los diseñadores gráficos no; ellos tienen un restirador, lámparas, computación, tienen otra práctica. Lo que hace es que planifica y diseña para que desde ese paso, pase a tipografía, fotomecánica, prensa, encuadernado, básicamente son estos cuatro puntos. Eso no lo hace el artista plástico, no tiene porque hacerlo.

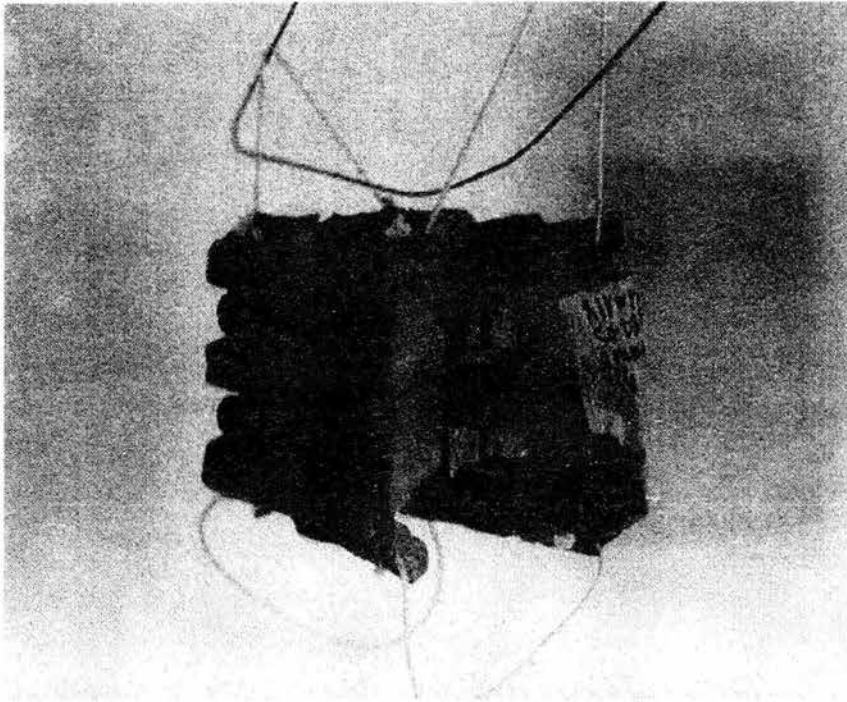
Este libro (el de Carlos Jobim, del compacto que ya habíamos mencionado) fue diseñado por un diseñador gráfico que yo conozco en el Brasil, que usó la experiencia de los artistas para hacerlo. Yo sí creo



Taller itinerante de
expresión creativa
San Luis Potosí, S. L. P.
Abril de 1999

Autor:
Lorenzo Martínez Vega
(17 años)

Título:
Libro acordeón



que sería muy interesante y útil que en diseño gráfico se abriera parte de la cátedra para estudiar lo que hacen los artistas y que el diseñador gráfico se alimente. Pero bajo ningún motivo para que el diseñador gráfico se sienta artista.

C
Para mí es importante en este momento, experimentar esa forma de expresión. Me gustaría que me platicaras sobre esa "naturaleza marginal" que tu mencionas en el libro "Artists' Books" (de Joan Lyons).

F
La intención no es ser marginal.

C
Sería marginado.

F
Exacto. Tú puedes llamar al zapatismo política marginal, pero lo llamas desde tu punto de vista criollo-blanco, desde el centro de la federación. El zapatista no es marginal, ese es su problema, nunca ha querido ser marginado. Lo mismo, el arte es una metáfora del universo y vale la pena tener muy claro esto; tener muy claro que el arte no sería un sistema filosófico si no tuviera posibilidades de la metáfora, de la alegoría. Esas son partes esenciales que le dan espíritu al arte, de otra manera sería ser carpintero, hacedor de muebles o depositante de pigmentos sobre una tela, pero el arte es un sistema filosófico.

Yo no había acabado de hablar sobre diseño. El diseño, en especial en México se separa de los talleres de trabajo, es decir, el diseño lo hacen criollos y en los talleres están mestizos o morenos. Esto es un problema muy grande en México. William Morris era un inglés blanco en una sociedad homogéneamente blanca. El, con toda la razón de su historia inglesa, puede trasponer la artesanía que requiere hacer un libro a la sociedad blanca. En México tenemos una persona que es un blanco criollo del sector acomodado, es Juan Pascoe; él nunca hizo libros objeto, hizo preciosas ediciones, magníficamente bien hechas a mano, en su taller, que lo emparentan mas bien al rescate de artesanías olvidadas dentro de la factura del libro, y que se permite hacerlo desde su posición social y racial, de la misma manera que William Morris.

Carmen Boulosa en sus orígenes, su intención era sacar su obra, nadamás; ella es escritora y hoy día ya no hace libro objeto en lo más mínimo, ella ya publica y viaja por todos lados, la publica la industria. Pero en sus orígenes sacó unos cuantos libritos con la colaboración de Magali Lara, y sacó gracias a la presencia de Magali, no por la intencionalidad de C. Boulosa, algunas piezas que pueden ser bien llamados libro objetos, eso es todo. Entonces hay que tenerlo bien claro. En México va a ser muy difícil hacer un libro objeto por parte de los diseñadores, porque una de las razones por las cuales son diseñadores, es porque no quisieron rebajarse a ser artistas y porque su trabajo no es manual; de vez en cuando pegan cositas y recortan, pero la base de su oficio no es la manualidad



como lo es en el arte o en las artesanías. Esto es un ingrediente esencial dentro del libro objeto. Ahora, habiendo hecho esa descripción de los parámetros y de las circunstancias que existen en México, porque no se pueden desligar, no podemos hablar de libro objeto en México como si estuviéramos en Francia porque las circunstancias sociales son distintas; porque todo el arte, para realmente ser comprendido, tienes que entender su contexto, para eso te recomiendo un libro que se llama *Art Worlds* de Howard Becker, lo publica la Universidad de California Press, en 1984, para que entiendas los contextos en que se dan las artes y las restricciones bajo las que se producen las artes por cuestiones de distribución, de venta, de reproducción etcétera. Las artes no existen en un vacío, tienen toda una serie de infraestructuras que las apoyan; una de esas partes de las artes es el libro objeto. La sorpresa mía es que el libro objeto en los E. U., más que en Europa, entró ya a formar parte de lo más profundo de la enseñanza académica en todas las escuelas de los E. U.; pero ahí ya hay una línea que se mezcla: *Artists' Books* y *Book Objects*, en los E. U. mas bien lo que se está haciendo son los primeros, porque están regresando al punto "William Morrisiano", es decir la factura excelente, el empastado, el papel sin acidez, la tipografía comprendida, incluso si es posible, diseñada por el propio artista. En fin, es una suerte de robo que hace el artista del otro territorio que es el diseño gráfico.

C

Que es un poco lo que hace Juan Pascoe.

F

El no hace *artists' books*, él hace *book makers books*; él hace libros hechos por hacedores de libros, él lleva a cabo todo el proceso, que además tienes que comprenderlo también en un territorio muy específico. Tanto los impresores como los zapateros fueron los dos gremios europeos donde surgió la teoría anarquista, porque ellos tienen el proceso entero en las manos de principio a final. A diferencia de un obrero de una planta industrial de automóviles en Detroit, donde el obrero sólo pone una tuerca toda su vida. El hacedor de libros comienza desde el momento en que le llega el texto, a hacer el libro hasta el final, y entiende perfectamente la interrelación que hay entre cada una de las personas que trabajan en la industria casera, pequeña o grande. No puede haber un fotomecánico sin un fotógrafo; no puede haber un tipógrafo sin un autor; no puede haber un prensista sin fotomecánicos y autores y editores. Cada oficio está íntimamente entrelazado con el otro. La teoría anarquista evidentemente también es muy clara, que sólo puede funcionar la sociedad si todo mundo cobra clara conciencia del entrecruzamiento que existe entre un miembro de la sociedad y la otra. Lo mismo que en el proceso de los zapatos; hacer suelas es una especialidad distinta a la de bordar el cuero, coser, en fin. En Europa, los zapateros todos eran anarquistas porque todos dependían el uno del otro; incluso aquí en México uno de los fuertes de Tepito es su autonomía y su independencia política, es el segundo o tercer centro productor de zapatos más importante. **La práctica de vida** (y esto sí sería subrayable, con cursivas), que lleva uno es lo que determina la



producción. Es difícil que yo en el altiplano me convierta en buzo, la práctica de vida que tengo aquí donde no hay mares. Es difícil que un diseñador se convierta en hacedor de libros objeto, porque primero debería de tener una práctica artística; no niego, simple y sencillamente acoto las diferencias y ubico en los territorios.

C:
Retomando lo que decías sobre el object book y el artists' book.

F:
El *object book* evidentemente la palabra en inglés privilegia el producto. En *artists' book*, privilegia la actividad de artista, y el *object book* privilegia el libro objeto o libro de artista, enfatiza distintos momentos, distintas cosas. Libro de artista, es como los zapatos del artista; uno piensa que los zapatos del artista serán distintos porque son del artista, pero el zapato objeto o el libro objeto, privilegia exclusivamente al libro y eso es lo que a mí me interesa destacar. El libro de artista es algo que lo puede sacar la industria o lo puede decorar el diseñador. El libro objeto solamente lo puede hacer el autor. El libro objeto privilegia la existencia del objeto y el libro de artista privilegia al hacedor.

C:
¿Si privilegia tanto lo objetual, no podría llamarse objeto libro?

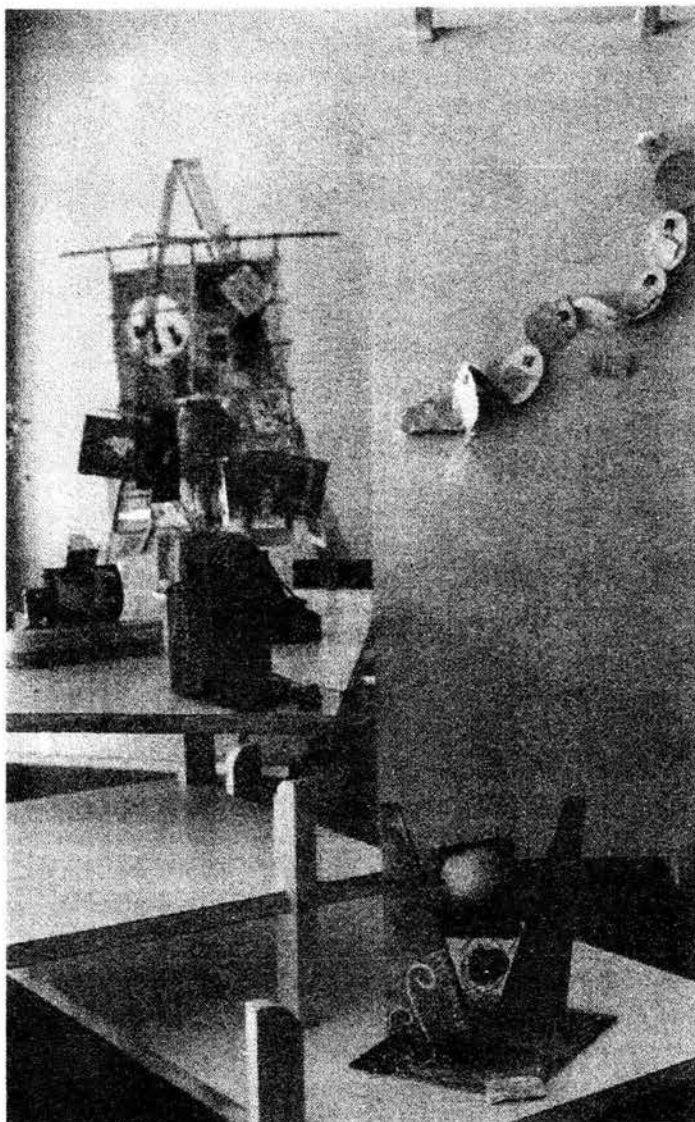
F:
No puedes desligarlo de la palabra libro. Pues si, pero

no se oye tan bonito. Esto es una elegancia lingüística, es más fácil decir libro objeto. Es como llamarse Maricruz o Cruzmar, ¿cuál es más bonito? Es igual llamarlo de una forma o de otra, pero se oye mejor llamarlo libro objeto.

C:
¿Por qué libro? Jani me decía que un libro objeto puede ser una plancha o una piedra, que no tiene ninguna relación con el libro tradicional.

F:
Yo lo único que te puedo decir, es que cuando le preguntaron a lo Beatles en los 60s que cómo se llamaba su peinado, contestaron que se llamaba "Arturo", ¿me explico? Pero hay otra cosa, cuando lo llamas libro, lo incorporas a otro sistema de distribución, y además lo emparentas con otra tradición, que es la muy íntima tradición de la relación uno a uno sobre la mano. El cuadro está en la pared, la escultura está en pedestal, la obra gráfica está en portafolio o en pinacoteca. El libro objeto lo tienes que agarrar con la mano, lo tienes que hojear. El nombre te exige, es que al relacionarlo con el libro, aunque no parezca libro, aunque se aleje completamente de la forma del libro, que te relaciones con el objeto como si fuera un libro. Nadamás piensa como se relaciona uno con un libro a diferencia de la relación con una escultura; a una escultura no la anda uno sobando todo el tiempo, aunque sería sobable (como diría Henry Moore, serían "sobables"), pero no las anda uno sobando. Un libro objeto sí lo tiene uno en las manos, entre los dedos; hay experiencia táctil, hay toda





Exposición del Taller de papel hecho
a mano y producción de
libro alternativo
Facultad del Hábitat de la Universidad
Autónoma de San Luis Potosí.
Octubre de 1997

una serie de posibilidades de relacionarse con un objeto que no tienen otros productos del artista plástico.

C:

¿Qué pasa con el libro objeto en relación con el texto? Ulises Carrión decía que el texto ya no es indispensable para que exista.

F:

Exacto. Lo que se pone en tela de juicio son definiciones que permiten ubicar una actividad que en un momento dado, no solamente ubica sino inhibe. Cuando tú dices "esta obra de arte no puede ser así...", estas inhibiendo. Cuando tú dices "la literatura debe ser así...", estas inhibiendo. Una polémica unilateral que se avienta U. Carrión con Octavio Paz, fue un monólogo más que un diálogo porque O. Paz nunca entendió esto, a pesar de que él estudió a Baudelaire y que estudió los juegos del azar y el crear poesía con dados, nunca entendió a qué se refería Ulises cuando hablaba, que para escribir literatura mexicana no se necesitaba ni siquiera usar el castellano. En ese sentido U. Carrión está poniendo en tela de juicio las definiciones que determinan qué es literatura, y sobre todo, qué es buena y mala. Esa es una de las tareas del artista.

El arte precisamente es en su naturaleza un gran cuestionador. Cuando faltan palabras en castellano para describir las cosas, también faltan los conceptos. El inglés muy pronto acuña la palabra *mainstream* para hablar de arte aceptado por casi todos; quiere decir que para ser aceptado por casi todos tienes que

parecerte al *mainstream art*. Nosotros no tenemos ese concepto, yo lo llamo "caudal-arte" en una misma idea, y una forma de conceptualizarlo, pero para que se entienda en español. Todo lo que se hace fuera del caudal, son las afluencias que alimentan al gran caudal, al río; por eso no son alternativas, son acumulativas, son acciones que se acumulan a la experiencia artística. No deben de excluir otras cosas, sino que deben de ampliar el caudal. Al final de cuentas cuando el Amazonas llega al mar, es la suma de todos los ríos y afluencias y lluvias; es tan grande que parece el mar y así debe ser el arte a final de cuentas. Pero en el idioma castellano no tenemos esos conceptos. Hay por ejemplo: *Broadway*, *off Broadway* y *off off Broadway*; la referencia siempre será *Broadway*, el teatro, que se presenta como industria para el consumo masivo del público, es igual con los libros. Pero el *off off Broadway* es a donde se gestan todas las cosas que van a ir a alimentar a *Broadway* después, que van a mejorar su escenografía; que van a cambiar las técnicas de actuación; que van a permitir que otros autores sean asumidos. El arte es un sistema de conocimientos acumulados, entonces el libro objeto, como el manifiesto de U. Carrión, lo que procura es romper los elementos que inhiben de las definiciones. Es decir, cuando alguien te dice "esta no puede ser una obra de arte" y tú dices ¿por qué no?, si el arte en esencia es la libertad del espíritu y la libertad de creación.

Los libros de O. Paz podrían leerse en un rollo continuo, es decir no dependen de hoja tras hoja. El escribe un texto líquido que queda hoja tras hoja porque es un formato que ya existía desde hace mucho



tiempo pero podría ser un rollo continuo. U. Carrión requiere explícitamente del cambio físico de la hoja de un lado al otro, para que el cambio mismo, en la acción se vuelva una parte íntegra de comprender el texto que está adentro. Si tú no das la vuelta a la página, o si lo haces, eso es lo que se añade al acto de comprensión de su texto. Si tu das la vuelta de la página, en una frase en un libro chiquito de O. Paz o en otra frase, no importa; el libro nadamás es un vehículo. En el caso de U. Carrión es el medio y el texto está planificado de tal manera que cuando llegues aquí, el movimiento físico de abrir y pasar a otro lado, es intrínseco a lo que te está tratando de decir.

Esto es muy difícil de explicar, requiere de una comprensión clara en lo que se refiere a la coreografía del uso de un objeto.

C:
En el libro objeto el libro no es un medio, se privilegia como el fin.

F:
No el único, pero es el fin.

C:
¿Y sobre la acogida tan indiferente que ha tenido el libro objeto en México?

F:
Eso es un problema del medio en México. El Conceptualismo tuvo una acogida indiferente; yo tengo 25 años haciendo instalaciones y hasta hace poco tiene una acogida distinta a la indiferencia que padeció

durante un cuarto de siglo. El *performance* que le dicen en inglés, que es el arte acción en castellano, ha tenido una acogida indiferente ¿cuántas cosas no la tienen?

C:
¿Para quién se produce el libro objeto?

F:
Se produce en función de un acto comunicativo, siempre. El libro objeto aquí y en cualquier lugar del mundo se produce para transmitir, para compartir conceptos, ideas, al mismo tiempo que también su existencia procura que te cuestiones la función de otras formas de hacer el arte, de otras formas de arte. Es una interlocución abierta, entonces ¿quién es el público de los libros objeto? uno: pues las gentes interesadas en lo que quiere decir el artista o la artista en su momento, y dos: una persona que entiende el sistema de arte y lo usa como un sistema de referencias para aprender, crecer, desarrollar su espíritu, en el acto contemplativo.

C:
¿Se sigue produciendo el libro objeto?

F:
En todo el mundo. No creo que se produzca ni más ni menos que antes; nunca fue mucho, fueron cinco o seis gentes que lo hicieron en México.

C:
¿Sigue siendo un objeto excéntrico e incomprendido?



F:
Excéntrico sí. Incomprendido quién sabe; nunca fue comprendido. No es incomprendido en el sentido lastimero; es incomprendido por gente que tampoco comprende las artes plásticas. Todo depende de un público absolutamente inculto. Nosotros tenemos un problema de educación. Claro, es incomprendido por el gran público, como *off off Broadway* es incomprendido por el público de *Broadway*. Pero a final de cuentas, el público que compra este album de Carlos Jobim o el libro de Madonna, no tienen por qué comprender el libro objeto, ellos lo que están gozando es el diseño de un libro padre, lúdico, una forma de presentar un CD distinto, con el uso de imágenes variadas; lo está gozando, hay que ser muy claro en esto. Esto está precioso, ojalá se hicieran las cosas así en México, pero Brasil y México tienen una gran diferencia. El dinero que patrocina las artes en Brasil es mucho más "culto". Los narcotraficantes que patrocinan el arte en Colombia, son mil veces más cultos que Hank González, que Díaz Serrano, y la Sra. Rocha de Monterrey. La incompreensión no es falla del objeto, o de la producción; la incompreensión es un problema de la sociedad entera, todos estos *yuppies* que están consumiendo arte en alardes de conspicuidad, porque eso es lo que es, el consumo conspicuo de firmas. Tú pregúntale a alguien que acaba de comprar un "Soriano", qué te lo explique, no tiene la más remota idea de su trayectoria, de lo que quiere decir; pero ya tiene un "Soriano".

Este problema repercute en las artes. Tú pregúntale a Rafael Tovar y de Teresa qué es un libro objeto y no te va a poder contestar, pero no es una falla de

Rafael Tovar; no te lo sabrá contestar Vicente Rojo. Es decir, son especialidades dentro del arte, son *off off off Broadway*.

C:
¿Tú crees que el libro objeto tiene su origen en la edad media europea?

F:
No, yo los he llamado a todos amochtlis, ¿tú dices los incunables? El libro objeto *per se* es parte de un sistema de referencias cruzadas. En la edad media no había esas referencias. Los monjes dibujaban sus manuscritos en ejemplares únicos pero los copiaban.

C: *¿pero como objeto de culto, como fetiche?*

F:
El objeto de culto: el amochtli y los códices que les dicen los europeos, siempre fueron objetos de culto. Es objeto de culto cualquier objeto que contiene información. La enorme biblioteca de Alejandría, todos los objetos que había allí, eran objetos de culto; de otra manera no se hubiera hecho la biblioteca. Los papiros egipcios fueron objetos de culto. Eso es probablemente otro de los atractivos del libro objeto.

C:
Es un fetiche.

F:
Efectivamente. Y el fetiche tiene significados y tiene usos. Hacer de un objeto fetiche. No es lo mismo tener un





Taller itinerante de
expresión creativa
Matehuala, San Luis Potosí.
Mayo de 1999

Autor:
Norma Santillán Morales
(8 años)

Sin título

libro hecho completamente a mano por alguien. que uno de pulpa que compras de carrera en el aeropuerto, para poder leer en el avión y que lo botas a la salida. Ve *Cronos*, la película; el libro objeto está en *Cronos*, es el objeto de culto que da la llave del arcángel Miguel (que yo lo hice por cierto), en un momento dado ese libro, es el depositario del conocimiento, de toda la ciencia; es un objeto de culto, pero no tiene para nada su origen en el medioevo.

C:

Por ejemplo, dentro del arte moderno concretamente, Duchamp hizo "La Caja Verde", él no sabía que estaba haciendo libro objeto. ¿Tú lo puedes considerar como tal?

F:

En retrospectiva como te dije al principio, el cuerpo teórico que se forma alrededor de la actividad de los 60s, que no por haber sido de los 60s, es menos importante, o no por haber sido de los 60s es más *hippie*, es una etapa como muchas otras. En esta etapa se desarrolló la digitalización del conocimiento; en los 60s, los 70s, incluso los 80s, son 30 años, estamos hablando de más de un cuarto de siglo que lleva el libro objeto, se crean referencias al pasado para apoyar y legitimarse y recurrir a otras referencias que sirvan para nutrir la cosa. Cuando uno mira hacia atrás, cuando habla del *performance*, y va uno hacia atrás y se refiere al merolico, los merolicos no estaban haciendo *performance*, pero ahora, se asume que la actividad del merolico es un referendo estético

para entender lo que es el *performance*. El "performancero" más importante que tiene México es Marcos Rascón, está usando todos los elementos del *performance* y es además de las "performas" (como yo les digo, para regresar al latinismo del alto francés) son las más logradas que jamás "performador" alguno haya logrado a nivel de contacto masivo con el público. Hay "performas" mucho más específicos, más concretos, hechos por otros artistas como el finado Marcos Kurtycz; obras muy específicas mías, de Maris Bustamante, en fin. Pero la "performa" más increíble, comienza con Super Barrio Gómez y no es descocado, para nada. Acuérdate de una cosa, Marcos Rascón entre otras cosas es un muy cercano observador de las formas revolucionadas del arte. Ha ido a ver los trabajos de otras gentes; Rascón no es un inculto, ni en el sentido artístico, ni en el político. Él es verdaderamente una persona muy interesante dentro del ámbito político-cultural del país, no lo puedes juzgar a la ligera y decir ¡ah!, esas son babadas, entonces eso es lo que dice todo el sector de la clase media respecto al arte; "cualquier mono podría hacer eso", dicen todavía de Picasso.

C:

¿Ya no das talleres de libro objeto?

F:

Yo sigo haciendo de vez en cuando libro objeto. Lo que pasa es que no lo hago motivo de mi vida, no creo que las artes en México estén en posibilidades todavía



de las especializaciones. México todavía requiere de "médicos generales", por así decirlo, imagínate que todo mundo fuera especializado, ¡qué lío sería para la salud de México! Por lo demás, vivir del libro objeto exclusivamente, porque yo vivo exclusivamente de lo que hago como artista, si yo me dedicara nadamás al libro objeto estaría en la calle, no hay mercado para eso.

Soy uno de los primeros "libroobjetistas" del mundo y no se ha hecho una investigación sobre mi trabajo.

C:

¿Te refieres a una investigación concretamente sobre libro objeto?

F:

Claro. No se ha hecho, ¿por qué? porque vivo en México y la investigación no está ni actualizada, ni con la capacidad de financiamiento para que se haga una investigación a fondo sobre libro objeto propuesto y producido por mí. Son mis cosas las que abren la colección del Museo de Arte Moderno de Nueva York. Aquí, en el MAM, yo tuve que donar el libro objeto y lo tienen arrumbado en una bodega. Ahí está la diferencia en apreciación.

C:

He visto exposiciones de libro objeto que se exhiben en galería.

F:

Los libros objetos no se exhiben en muros, se consultan como libros. La querencia del artista plástico es la galería. Una gran parte de los libros objeto que yo he producido y que se producen, no son de galería. Los tienes en una especie de estante, o los compras. *Art Metropol* vende mis libros, están carísimos, mis libros subieron mucho; son casi incunables. Yo hacía ediciones de 400 ejemplares, de 50, de 12, de 200. El coleccionismo de mis libros no se da en México sino en E. U., Alemania, son contados los que le dan valor al acto del coleccionismo, y los que también conservan y están abiertas esas colecciones a la consulta de estudiosos. Tu checa el catálogo de *Art Metropol*, y si acaso encuentras un libro mío, está en 700, 800 dólares, cuando se vendía antes en 18 pesos.

El libro *Degeneración* está en 580 dólares, una cosa así, creo que hice 200 ejemplares. Hay muchos libros objeto, los hechos por Daniel Esperry* que es muy interesante; los hechos por los finlandeses que eran un sólo ejemplar.

C:

Dieter Roth es una figura importante.

F:

Es muy, muy importante. Él, igual que yo, hizo libro objeto de manera aladaña a su obra. El libro objeto nunca ha sido la especialidad, salvo de unos cuantos



*Tal vez este nombre no está bien escrito. No se cuenta con ninguna referencia bibliográfica para verificarlo.

artistas. Dieter Roth es un profundísimo observador y comentador, es un criptólogo por así decirlo. Tiene un mundo riquísimo interior, un panorama muy vasto. Es un polígrafo, es un artista multifacético, se desarrolla en Alemania.

C:
Creo que era suizo.

F:
Es probable que sea suizo y que se recluyera en Islandia. Son reclusos como Jan Hamilton Finland* que es poeta concreto, no libro objetista, ha hecho libro objetos preciosos.

Gran parte de mi producción la tiene en custodia Yani Pecanins. Tengo una lista completa de lo que tiene, un inventario de mi colección. Puedes ir a su casa a ver los libros. No existe un catálogo impreso de los libros que se han producido, ¿quién lo financiaría? Es muy triste porque hay muchas cosas que se pierden en México pero esto es problema del país, no del libro objeto.

Para hacer libro objeto simple y sencillamente ¡a chambear!, manos a la obra. Es algo que casi no concibe el diseñador. El diseñador o diseñadora usaban letraset; ahora usan la computadora, el libro objetista va guardando cinco o seis años algunas cosas y de repente un día se le ocurre la idea de juntarlas porque esa lectura de cada una

de las cosas solamente se puede “percolar” con el tiempo, y un día saca un libro objeto. Es mas bien una práctica de vida.

C:
La cuestión de la computadora de repente te rebasa. Ahora hay otro concepto de libro que es el libro compacto.

F:
Creo que te sobra la disciplina del diseñador. Bueno ahora podemos tener libros virtuales, pero es otro concepto que ni siquiera está inscrito en el ámbito de las artes plásticas.

C:
De alguna manera lo que pretendo establecer es una tipología del libro, ¿qué es un libro de artista, un libro compacto? y tratar de llegar a su diferenciación.

F:
Yo creo que te serviría mucho el símil de a dónde quieres sintonizarte, o si quieres nadamás identificar las distintas estaciones.

C:
Lo rico es eso de experimentar, de usar las manos, que como diseñadores perdemos contacto con las texturas.



*Tal vez este nombre no está bien escrito. No se cuenta con ninguna referencia bibliográfica para verificarlo.

E

No se ensucian. Eso es una cuestión de clase, porque la clase alta o clase media no se ensucian. *white color* and *blue color*, en inglés ahí están los términos. *White color workers* no se ensucian las manos, *blue color workers* siempre están grasosos. El artista es un *blue color worker*.

Cuando separo los territorios, no lo hago con afán de insulto, ni porque estoy privilegiando al arte por encima del diseño gráfico, para nada. Yo lo único que hice fue distanciar los dos claramente al mismo nivel. Es físicamente y conceptualmente un territorio claro, específico.



17

Autor:
Yani Pecanins

Título:
Un viaje en Zeppelin. 1988



Entrevista con Yani Pecanins

Yo empecé a trabajar, hará como unos quince, veintiséis años, haciendo libros y empecé con Gabriel Macotela y pues con parte de los integrantes del grupo **Suma**. En realidad no sé muy bien cómo empecé, pero fue como un juego, y eso creo que es una de las partes fundamentales del libro objeto, que es un juego. Empecé haciendo libritos, carpetas y mimeografías de otras gentes y después de un tiempo me metí a hacer mis propios libros, pero muy en el rollo artesanal y en el rollo de la posibilidad que te da esta cosa de la imaginación para hacer algo tú mismo.

A mí lo que más me sorprendió la primera vez que hice un libro, fue que de la nada yo hice un libro sin tener que pasar por imprentas, y no sé qué cosa me parecía extraña y complicadísima para que uno pudiera realmente hacer un libro, entonces a mí me interesó de entrada la parte como artesanal, la parte de manufactura, y luego poco a poco me fui metiendo más en lo que es el concepto en sí del libro. Ahora hago menos libros de tiraje y hago más libros únicos, más locos y

más buscándole la forma, pero digamos que desde que empecé a hacerlos fue algo que me atrapó y que he ido haciendo con una constancia que ahí voy, y que realmente es muy difícil en México, porque ni los vendes ni hay lugar donde exponer, es un campo muy cerrado, pero igual es un campo riquísimo y amplísimo en otros sentidos.

Claudia:

*¿Qué fue **El Archivero**, cuándo empezaron?*

Y:

Fue una librería; es una librería, ahora es clandestina. Sobre todo la pretensión de **El Archivero** fue no ser una galería; es una librería para libros objeto, libros de artista, libros visuales, libros hechos a mano, ponerle el nombre que tú quieras pero no es una librería de libros comunes, ni es una galería de cuadros, ni de dibujos. Las paredes siempre estuvieron llenas de vitrinas para evitar cualquier tentación de colgar un cuadro, eran libros, y la idea era hacer un espacio donde estos libros lo tuvieran. **El Archivero** nace en 1985 a raíz del trabajo que habíamos estado haciendo durante muchos años, mucha gente, que siempre se quedó entre los cuates, en las casas de nosotros o viajando fuera de México, pero generalmente esos libros no tenían cabida ni en las galerías, ni en las librerías, siempre quedaban como en el último rincón. **El Archivero** fue un poco esta cosa de tratar de darles un lugar específico para que la gente los reconociera y lo viera y supiera que era otra cosa; entonces realmente la pretensión que tuvimos nosotros nunca fue hacer ninguna



galería, los libros de literatura que yo tenía eran como tres, porque eran de mis amigos que no los podían vender en otros lados, pero la verdad siempre mi intención en lo personal fue poner libros hechos a mano, o por artistas o con otro concepto. Fue un proyecto que duró unos años, muy difícil porque no se puede vender, muy difícil sobrevivir de eso, y ya deja sobrevivir uno, sobrevivir el espacio, entonces, pasó por muchas cosas, temblores; nos lanzó a la calle el caso, en fin, pero sí, como espacio y experiencia para mí ha sido importantísimo. Yo tuve que cerrar porque me echaron del lugar donde estaba, pero sigo teniendo mi colección de libros y sigo teniendo la idea de que algún día la voy a volver a abrir; y sigo trabajando en lo clandestino sigo haciendo proyectos y cosas.

Doy un taller de vez en cuando en la Universidad de las Américas, la bronca es que es un modo de expresión muy poco conocido y que la gente no sabe bien qué es y le tiene un poco de miedo. Falta realmente educar a la gente, que lo conozca, que se meta en lo que es un libro objeto. Yo siento que es un poco difícil de comprender en sí lo que te proponen este tipo de libros; la gente no les hace mucho caso. **El Archivero** en ese sentido era importante, pues como nadamás había de esos libros, la gente decía ¡cómo! ¿qué es esto? Tu tienes que educar a la gente a abrirse a que un libro puede ser muchas otras cosas y no sólo un contenedor de textos, entonces en mi taller, a veces no lo doy depende de cuánta gente se inscriba, pero mi experiencia ha sido padrísima porque la gente responde muy bien. Hay gente que en su vida ha visto un libro de estos, no tienen realmente contacto, entran al taller por-

que son maestros y algo les llama del taller y la experiencia ha sido muy buena.

C:

La gente que se inscribe a tu taller no tiene que ver necesariamente con el arte ni con la edición?

Y:

No, mucha gente se acerca porque escribe y entonces claro, relacionan libros con la escritura; he tenido varios maestros, pedagogos. No sé muy bien por qué se acercan al taller, un poco en la onda de enseñarles algo a los niños; también he tenido gente metida en el rollo de la psicología y luego gente que hace cosas de diseño. Sí he tenido gente que pinta, que hacen escultura o grabado. La verdad es un taller difícil. La primera vez se inscribieron veinte y quedaron seis que trabajaron, le echaron ganas e hicieron libros padrísimos.

C:

¿Los trabajos que se producen en el taller se exponen posteriormente?

Y:

Se exponen en la Universidad al terminar el taller; es una exposición chiquita, montada con premuras y dura muy poquito pero es para mostrar el trabajo que han hecho los alumnos, y sin afán de nada yo creo que el resultado ha sido padrísimo en el sentido de que la gente se mete como a experimentar, a buscarle, el resultado han sido libros muy bonitos.



C:
¿Cómo invitas a la gente a que explore, a que saque toda esa veta creativa que trae?

Y:
Mira, yo soy maestra, y la verdad hay una diferencia loquísima entre mis primeros libros y los que hago ahora. Lo que hice fue tratar de partir de los libros que tengo, en **El Archivero** un día decidí que quería hacer una colección de libros, y como era pobre, iba a pedirle a la gente que me los donara, y le escribí a todo el mundo fuera de México y en México y la gente me donó y luego organicé exposiciones con eso, entonces tengo muchos libros que tienen cosas muy padres. Lo que trato de hacer en el taller es llevar estos libros y provocar a la gente, y hacer que la gente a través de ver estos libros tan locos, se prenda y vea que hay miles de posibilidades, y que hay miles de cosas que se pueden hacer con el libro. Uno de los textos que yo he usado para mi taller, que les doy a leer y que mucha gente no entiende, pero para mí es básico, es el texto de Ulises Carrión sobre los libros, se llama "El arte nuevo de hacer libros"; es como una reflexión acerca de lo que son los libros de artista. Te explica que un libro no es un contenedor de textos, que el libro es en sí mismo ya una forma, un volumen y a partir de ahí Ulises empieza como a enloquecer y te empieza a meter en sus cosas. Yo meto este texto porque es una provocación, saca de onda, una vez una chava se superenojó porque sí te provoca y sí te mueve un concepto que has tenido toda tu vida de lo que es un libro. Yo trato primero de provocar eso, luego de llevar libros como ejemplo y luego

proponerle a la gente que haga algo a partir de sí misma. Yo sí creo que el libro en sí es una cosa muy íntima, se presta mucho para hacer cosas muy tuyas, de por sí estás manejando una cosa más pequeña que tienes que abrir, el espectador tiene que abrirla, meterse, le estás proponiendo un juego; se presta mucho para hacer cosas íntimas, no es de a fuerza. Yo por lo pronto les propongo que entren a una cosa personal, que hagan algo que les afecte, que les importe o les mueva y que a partir de ahí empiecen a buscar fotos, objetos, textos y que a partir de una idea que tengan empiecen a pensar y a buscar para hacer un libro objeto.

C:
¿Se usa el concepto de reciclaje, por ejemplo cosas que no servían para nada y se les recontextualiza?

Y:
Pues no necesariamente, yo creo que tu tienes que partir de algo que realmente te importe, que sea tuyo o algo que tengas que decir, esto es muy importante, y a partir de ahí elaboras una historia, o una serie de imágenes con las que pretendes contar algo, y para contar eso tu puedes valerte de lo que sea, se vale todo; entonces sí creo que en ese sentido puedes reciclar cosas, puedes inventártelas, puedes ponerlas, imprimirlas, rayarlas, puedes todo, yo siento que en los libros objeto no hay límite, el límite te lo pones tú; te lo pone tu propia historia o lo que tú estés diciendo, entonces a partir de ahí tú puedes explorar la forma, el contenido, la manera de decirlo, puedes hacer miles de cosas, te puedes apoyar en fotos, en los dibujos, en textos,





Exposición del Taller de papel hecho
a mano y producción de
libro alternativo
Facultad del Hábitat de la Universidad
Autónoma de San Luis Potosí.
Octubre de 1997

Autor:
Claudia Rodríguez Aranda

Sin título

en lo que quieras, en ese sentido es muy rico y es muy amplio.

C:
¿Porqué se llama libro? Ya que muchas veces conservan esa forma aunque no necesariamente tengan pastas duras u hojas dentro, ¿es por el libro como concepto de contenedor, o porque respeta siempre la apariencia física de este?

Y:
La forma física de un libro no necesariamente es la que tu conoces, yo creo que en ese sentido tendrías que agarrar y romper un libro, deshacerlo. Por ejemplo Dieter Roth, que es uno de lo artistas alemanes más importantes, decía que había hecho no sé cuántos libros y todavía le faltaba porque había volteado el libro; lo había puesto de cabeza; lo había abierto; lo había roto; lo había pegado; había experimentado todas las formas de lo que puedes hacer con un libro, o sea un libro es un volumen, una cosa en el espacio, entonces tú a partir de ahí, puedes hacer que tu libro tenga forma de vestido, una plancha, yo he hecho libros así; yo me metí a explorar en esa forma, yo le pongo hojas porque sí creo que el libro debe tener una secuencia, espacio, tiempo. Hay muchos libros que son pues, libro objeto, podrías ahí empezar a dividir los que son más como esculturas, pero sí deben tener algo de libro. No todos los libros que veas por ahí son libro objeto, yo creo que es algo muy abierto, como está muy poco estudiado; muy poco escrito y teorizado ahí sí, hasta dónde está el límite. Según mi manera de hacer libro objeto, un

libro debe tener una secuencia, un tiempo, un espacio, un ritmo, tiene que tener ciertas cosas para ser un libro, pues si no estás haciendo un objeto. También todo depende, porque hay gente que es mucho más abierta, más libre en ese sentido, hay gente que le busca más, ahora sí que depende del artista, pero te digo, realmente no hay textos, no hay muchas cosas, entonces ¿quién pone el límite?



C:
Yo he oído opiniones al respecto de que los libros objeto no tienen ninguna relación con los libros convencionales, pero siempre hay puntos en los que se entrelazan o coinciden, en el hecho en que narra algo; la narración es muy diferente a la de un cuadro. Tu me dices que no necesariamente necesita páginas, pero sí necesita una secuencia, un tiempo, un espacio, y un libro convencional también lo necesita; es muy diferente el libro objeto pero sí tiene una relación con los libros convencionales.

Y:
Pues en cuanto a que son libros.

C:
¿Pero porqué son libros, cuál es tu concepto de libro?

Y:
Para mí puede ser mil cosas, es una provocación, es un juego, es una historia, una manera de expresión. Yo lo que creo que es muy importante en los libros objeto o libros de artista, es que tu lenguaje no es un lenguaje

escrito, tu creas tu propio lenguaje, te puedes servir de las palabras y las imágenes pero estás creando un lenguaje diferente, y en un libro objeto tú eres el dueño de tu libro desde el concepto, el diseño, la forma, la producción, la impresión y la distribución, tú eres el dueño de todo eso; tú como artista o hacedor de libros. En cambio en un libro normal intervienen muchos, hay una persona que escribe la novela o el texto o los poemas, y después, eso ya deja de ser del autor, pasa a un impresor, a un diseñador, un editor, en cambio en estos libros tu produces todo el libro, desde el concepto, cómo lo vas a imprimir, el papel que vas a escoger, tú estás en la producción del libro, lo cual lo hace diferente por que estás ahí metido, además acabas distribuyéndolo, vendiéndolo o regalándolo o adquiriéndolo; tu proposición y tu propuesta es otra, no empiezas en la página uno y acabas en la doscientos, no estás leyendo un lenguaje escrito; a lo mejor yo como espectador veo un libro y leo otra cosa que lo que el autor quiso poner, pero lo mismo te sucede con una pintura, el pintor la pinta y el que la ve a lo mejor interpreta otra cosa, ahí sí que tu estás proponiendo un lenguaje y eso tiene sus riesgos.

C:
Háblame del tiraje de los libros objeto.

Y:
Yo he hecho tirajes de cincuenta, cien, doscientos libros, depende de tu ánimo y tus ganas de trabajar.

C:
También el concepto de libro objeto se puede reproducir industrialmente como el libro que hizo Octavio Paz con diseño de Vicente Rojo (Homenaje a Marcel Duchamp "La Caja Verde").

Y:
Tú lo puedes hacer en una imprenta; puedes hacer tres mil, pero tiene otro concepto. Tu ves ese libro y dices ¿qué onda?, necesitas una mesa, y abrirlo y ya te está metiendo a trabajar y abrir un librito y tiene textos; tiene el "vidrio" y unas postalitas, ya estás en otra cosa; la propuesta del libro es otra cosa.

C:
¿Digamos que en un libro objeto nunca sabes en qué va a terminar. Tu te metes a experimentar y a dejarte sorprender?

Y:
Mira, yo empiezo a hacer un libro y empiezo por la página uno; empiezo a hacer una cosa y me sigo con la otra porque eso me da la pauta para lo que sigue, yo trabajo así. Hay gente que planea sus libros, los hace muy meticulosamente y después ya que tiene su *domie* se avienta y lo hace. Ahí que no hay reglas. Por ejemplo, hay mucha gente que dice que hizo un libro de artista y son libros de poemas o de grabados, o ilustraciones; para mí, en lo personal no son libros objeto; para mí esos son libros distintos pero no proponen nada diferente, no sé cómo decirte, son libros convencionales; pueden ser a lo mejor libros de artista, pero convenciona-



les porque está un texto, una ilustración, un texto, no estás jugando con el espacio de las hojas, con la secuencia que te propone de por sí un libro. Un libro en blanco es una proposición y mil cosas, esta es mi opinión.

C:

¿No hay una metodología para la crítica del libro objeto como la hay para la pintura?

Y:

Porque a los críticos no les interesa. Me imagino que lo ven como algo menor. En los años que tuve **2**, un día pasó Raquel Tibol y pasó de largo; iba a escribir un texto, pero no vio nada. Teresa del Conde pasó un día y lo único que escribió fue que por qué no vendíamos catálogos. Jorge Alberto Manrique siempre dijo ¡que padre, que lindo!, pero nunca escribió nada. En realidad no hay un interés ahí. La última etapa de **El Archivero** estuvo en La Casa del Poeta, que era una casa para literatos; yo realmente me pegaba unas divertidas, llegaban escritores famosos que entraban a ver y decían ¡qué jalada es esto, esto no son los libros! Les parecía un horror. Sí, es algo diferente; tú tienes que educarte; educar tu ojo; es como la música. Un libro de artista tiene una combinación de literatura o de pintura, de fotografía, de conceptos, no sé, son muchas cosas las que se unen y es muy variado todo lo que hay, pero falta que la gente vea y se familiarice con los libros.

C:

Sin embargo es algo en lo que han participado mu-

chos artistas de diferentes países; tu tienes una colección de libros latinoamericanos y europeos.



Y:

Por ejemplo, en Estados Unidos tú puedes hacer libro de artista y vivir de eso, imagínate que maravilla; porque hay miles de lugares, institutos y centros que lo tienen como carrera, dan becas, hay imprentas, es como decir voy a ser grabador, voy a hacer libro de artista. Hay gente que paga y le mete dinero a proyectos. En los museos los toman en cuenta y por eso hay mucha más producción, ahora, no todos son libros bonitos. En México se usa más la imaginación, porque como falta dinero pues le buscas. En una época había muchas gentes haciendo libros, inventando pues, como no había lana se inventaban los recursos. Los gringos no se dan a inventar nada porque tienen los recursos, tienen mucha tecnología; el resultado a veces es frío pero igual hay artistas muy buenos. En Europa se dio como movimiento y había también mucha gente haciendo libros en los 60, 70 y todavía hay alguno que otro despistado haciéndolos; es como moda que sube y baja, y luego vuelven a tomar auge. En Inglaterra, en Holanda, en España hay mucha gente haciéndolos. En Barcelona había un coleccionista que tenía un archivo padrísimo, no hacía libros pero los compraba.

En los 70 se hacían muchos libros con papel estraza pero bueno, ya pasó esa época. Ahora hay que hacer mejor los libros e ingeniárselas, porque tampoco es tan barato. Yo en **El Archivero** andaba provocando a todo el mundo para que hicieran libros y poder montar una exposición; la gente respondía, porque es



Exposición del Taller de papel hecho
a mano y producción de
libro alternativo
Facultad del Hábitat de la Universidad
Autónoma de San Luis Potosí.
Octubre de 1997

Autor:
Oscar del Valle Gómez

Sin título

algo muy rico de hacer, pero hacerlos por hacerlos es muy difícil, además se ha vuelto más sofisticado todo.

En México muchos de los que hacen libros son pintores, cosa que en Estados Unidos les sorprendía muchísimo. Yo estuve el año pasado en San Francisco, compartí una beca y una exposición de libros e hicimos una especie de simposium, llegaron unas señoras y unos cuates que hacían libros, les sorprendía mucho que la gente que hace libros en México son pintores, entonces claro, la gente está pintando y dibujando, hacen un libro como decir, ahora voy a hacer una litografía. También es que en México se ha caído en una cosa de hacer libros de un sofisticado espantoso; tiene que ser grabado, con un papel muy fino, con el poema de no sé quién, o los dibujos de fulanito que finalmente acaba siendo poema, ilustración; poema, ilustración; ¿dónde está ahí el meterse con la bronca del concepto del libro en sí? Yo ahí sí ya dudo, porque muchos de esos trabajos son carpetas, además carísimos. La vez que participó México en Franckfurt, en lo de "México: un libro abierto", nos invitaron a poner un stand y la sección se llamaba "gráfica y libro objeto", éramos Gabriel, tres más y yo los únicos que llevamos libro objeto porque todo lo demás, eran carpetas de grabados con poemas, perdón pero esos no son libros objeto y costaban miles de dólares. Yo sé que se vendió muy poco; lo que se vendió fueron los libritos.

En Europa hay mercado para eso, la gente es más conocedora, más culta en ese sentido y a lo mejor no pueden comprarse un cuadro, pero un libro que sea más accesible sí lo pueden comprar. Yo mandé tres

o cuatro cosas más, las vendí y hasta me pidieron más, porque valían doscientos dólares y eran cositas chiquitas. Aquí en México hay gente que ha hecho libros objeto que se van muy por el rollo del lujo, es tanto el lujo que lo que es el concepto del libro objeto en sí se les olvida, entonces son carpetas muy lindas pero para mí, no tienen que ver con el sentido real de lo que es un libro objeto. Es algo que se pierde, no hay nadie que diga hasta aquí sí y hasta aquí no; a los críticos no les importa y no hay nadie que se haya sentado a escribir sobre esto.

No porque tu decides que lo que has hecho es un libro objeto, es un libro objeto. Un libro objeto tiene que ver con objeto como dice la palabra, yo creo que más bien son libros de artista; también hay libros propositivos y hay libros visuales; allí ya empieza a haber divisiones del mismo tema. Aquí en México se le dice libro objeto como para meterlo dentro una clasificación pero hay muchas clasificaciones ahí dentro.

Un libro de arte puede ser un libro de Remedios Varo, de Gabriel Macotella, donde hay fotos de cuadros y hay textos, y un libro de artista puede hablar de lo que sea pero es el concepto de un artista que va y lo hace y lo diseña y lo concibe y te propone otra cosa. Ahora, yo reconozco que como nada más hago libros, tengo una posición más radical, me he metido más en buscarle al libro y a la forma, cosa que no todo el mundo hace. Otros están pintando y hacen un libro, y claro tienen otro concepto pero es como parte de su trabajo, pero cuando tu trabajo es hacer libro objeto, es como cuando eres pintor, te metes a la técnica y a buscarle a tu trabajo.



Yo pienso que todos los que empezamos a hacer libros a final de los 70, principios de los 80, eramos unos bestias, en la calentura de ivamos a hacer un libro!, sacábamos mimeógrafos y sellábamos y quedaban padrísimos. Era una experiencia divertidísima y se armaba la fiesta alrededor de hacer eso y de trabajar todos juntos. En realidad un día me di cuenta de cómo yo hacía libros, si no sabía ni encuadernar, no sabía coser. Después de hacer como cinco libros míos de tiraje, entonces me metí a clases de encuadernación y me doy cuenta que no sé hacer las cosas que uno debería hacer, si es que sé hacer libros. Yo me fui a la escuela nocturna de chavos que aprenden las artes del libro; aprenden a hacer serigrafía y offset, y lo aprenden muy mal porque los mandan a la fuerza. Con Gabriel hicimos muchos libros porque tenía más idea; su papá era impresor y tenía una imprenta. En Barcelona había aprendido en la Escuela de Artes y Oficios a hacer cajitas de plomo, y bueno, por ahí empezamos a hacer un libro y a ver cómo lo imprimíamos y nos los inventábamos. Te vas volviendo más sofisticado, yo lo admito, cada vez quiero hacerlos mejor: que se vean más bonitos y si quiero romper con el concepto del libro entonces hago libros con planchas, con vestidos. Me he metido a hacer libros encima de los objetos y a cambiarles la forma, porque esa es mi preocupación, yo me dedico a hacer libros. Realmente somos tres, Armando Sáenz que ha dejado de hacerlos, podría ponerte a Martha Hellion porque tampoco es pintora, hace muchas otras cosas. Santiago Rebolledo hace unos libros

padrísimos pero pinta; Felipe Ehrenberg igual, y cada vez hace menos libros porque es más difícil.

Yo empecé con Gabriel. Hicimos una editorial en la cocina de la casa de mi mamá, Gabriel venía de San Carlos donde Felipe le había dado un curso al grupo **SUMA**; Armando también tomó un curso con Felipe. El grupo **SUMA** se dedicaba a hacer arte en la calle y entre esas cosas empezaron a hacer libros, y muchos de los que estaban en **SUMA** fueron parte de **Cocina Ediciones**, que eramos Gabriel y yo que teníamos esa editorial. Yo aprendí haciéndolos con Gabriel, además de lo que aprendí en Barcelona, a poner las letritas. Nunca tomé una clase, y realmente me cayó el veinte conforme los iba haciendo, por eso en mi taller, yo los meto a trabajar desde el primer día, creo que ahí es donde aprenden a entender de qué se trata, haciéndolos.

Yo si hago mis libros muy pensados, la verdad me tardo mucho y me cuesta como, *click*, esa cosa que te dice "por aquí va", y lo empiezas a hacer. Si hay mucha gente que hace cuadernitos y le pega cosas pero eso no es.

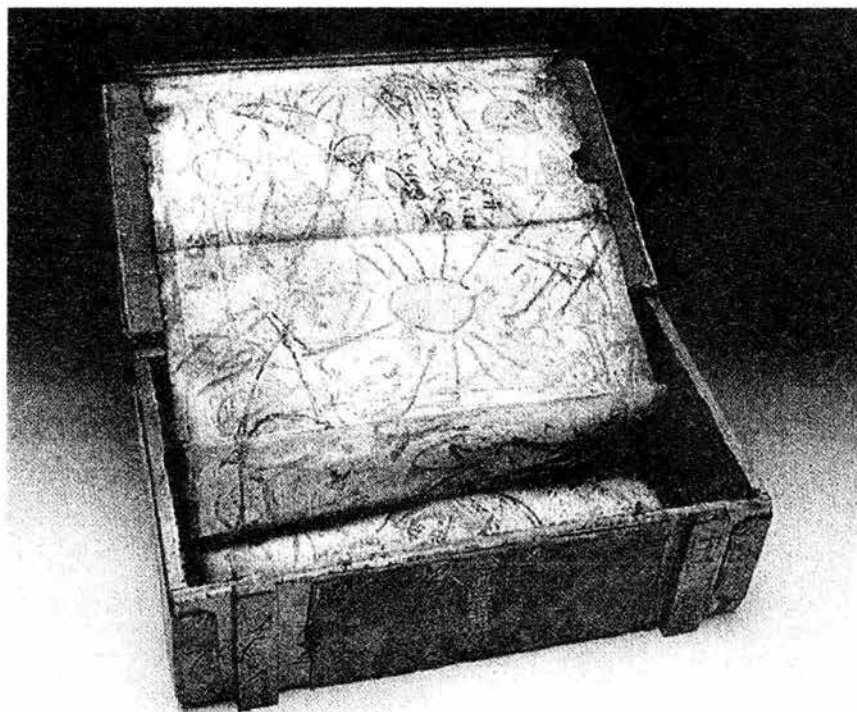
Hice un libro del cual tiré cien ejemplares y me tardé un año. Fue toda una historia, busqué y me fui a hemerotecas; me clavé mucho en una historia de familia. A esos cien ejemplares impresos los colorée, les pegué; nunca dejé que nadie me ayudara porque soy super celosa de mis libros; todo lo tengo que hacer yo porque como cada hoja va a variar, pues tengo que hacer esa variación para que realmente el libro sea hecho por mí. Creo que es una cosa super rica y super padre en la que hay que meterse, es como una aventura.



18

Autor:
Oscar Martínez

Título:
El libro del sol, 1989



Entrevista con Gabriel Macotela

Claudia:

¿Cuál ha sido tu experiencia con el libro objeto?

Macotela:

Yo conocí el libro objeto por Felipe Ehrenberg, por Marcos Kurtycz, por Martha Hellion; y luego libros que llegué a ver en alguna exposición por ahí; en México casi no ha habido. De hecho nuestra iniciativa fue formar una librería dedicada al libro objeto que se llamó **El Archivero** que duró diez años, pero yo lo conocí de estudiante con ellos, son artistas mayores que yo, y ellos ya hacían libro objeto hace muchos años. También por otro artista muy importante, tal vez el más importante de libro objeto que es Ulises Carrión, el vivía en Holanda, nunca lo conocí, conocí sus libros. Por él empezamos a hacer estas cosas y por estos artistas, y empezamos con la idea de las ediciones alternativas que era hacer pequeñas ediciones con medios baratos: el mimeógrafo, la fotocopia, los desechos de imprenta. Eso por un lado, y por otro lado que nació en una imprenta, con mi hermano y mi mamá yo trabajé

desde muy niño en una imprenta tipográfica que era de mi padre; pero a los diez, once años, trabajé en ella y crecí ahí y también esa afición tiene que ver con eso.

C:

¿El libro objeto tiene que ver con la edición alternativa?

M:

Sí y no. No hay una definición para eso. La edición alternativa tiene que ver más con hacer libros de gráfica y poesía con papeles baratos y distintos a los que se usan en las ediciones normales; otro tipo de encuadernación; otro tipo de tipografía. Yo creo que sí tiene que ver y no tiene que ver, no hay una división. Hay libro objeto que es muy extremo que tiene que ver más con el juego, aparte generalmente, son libros únicos casi siempre, tienen que ver mucho con lo conceptual, con el juego, pues ahora sí que rompe con toda la idea del libro normal, tradicional, de la lectura tradicional de un libro, creo que esa es la idea del libro objeto.

C:

¿Por qué se llama libro objeto y no se deja nadamás como arte objeto?

M:

De alguna manera es contradictorio. Yo pienso que se refiere a la forma del libro nadamás, no a la lectura tradicional del libro, del orden del libro normal, de cómo se lee un libro. Yo pienso que la idea del libro objeto es



que propone que cada página es una aventura distinta, o puedes ver la uno después, no hay un orden en ese sentido; inclusive no existe el texto a veces para nada, pero sí se refiere al libro en cuanto a la forma nadamás, por eso se llama libro objeto. Si fuera objeto pues sería más bien escultura, sí hay esa diferencia.

Digamos que la única relación que tiene con los libros convencionales es la palabra libro, pero no es el concepto de libro; porque podríamos decir que el concepto en sí vehicula, que transmite algún tipo de información que puede ser el caso de libro objeto o libro convencional.

C

¿Tú crees que el libro objeto no tiene nada que ver con el libro convencional, nadamás por la forma del libro?

M

El verdadero libro objeto no tiene nada que ver con el concepto tradicional del libro. Tiene que ver en cuanto a la forma nadamás. Es una cosa como muy conceptual, digamos, no es el libro que agarras tú, tiene un prólogo, la primera página, la segunda, el índice, la portada. Otra cosa es que abras un libro y de repente salga de él un objeto. Lástima que ya no existe **El Archivero**, pues con Yani y Armando Sáenz llegamos a juntar 300 o 400 libros objeto; había allí una serie de libros excepcionales de artistas, es algo que hacen mucho los europeos, más que nada los ingleses y los franceses; en México hay poco realmente, pocos artistas. Para mí el ex-

cepcional que ha hecho muchos libros es Marcos Kurtycz más que Felipe Ehrenberg.

El libro objeto es una propuesta artística y dentro de esa hay muchas variantes, incluso hay unas que se refieren al libro formal y otras que son el extremo, esa definición más que nada la hace el artista; es como el arte, la pintura, nunca sabes a quién va dirigida, no está hecho específicamente para alguien, es un público muy especial por un lado, y por otro lado las ediciones son cortas, puede ser irreproducible y a veces no. Otro libro objeto por ejemplo que se editó y se hizo una edición inmensa es este libro que hizo Octavio Paz sobre Marcel Duchamp: "El Castillo de la Pureza" con diseño de Vicente Rojo, de donde se sacan cosas, es padrísimo. Este es el ejemplo de un libro objeto reproducible editorialmente, se hicieron creo que cinco mil ejemplares, es más caro que un libro normal, pero yo sí creo que es posible hacerlo. Otra gente que está haciendo libro objeto a nivel industrial es Issac Mastri, acaba de hacer uno de Vicente Rojo, de Von Günten y otro de Cuevas así como juegos, libro objeto ¿no?, como que es un reto diferente para la imprenta porque lleva muchos tipos de papeles, suajes, recortes y es libro objeto.

C

*¿Qué era **El Archivero**?*

M

Era una librería dedicada e exponer libro objeto. Hicimos cuatro o cinco exposiciones colectivas, una individual que fue un homenaje a Vicente Rojo. Yo hacía los



carteles en cada exposición de libro objeto. Invitábamos a artistas y poetas, hasta músicos para hacer un libro. Esto del libro objeto no es una cosa muy común, es algo extraño, tú tienes que sentirlo, verlo. Yo pienso que cada quien puede tener una definición distinta de libro objeto.

C

¿Y cuál es la tuya?

M

La mía por un lado tiene que ver con el libro normal, puede tener una secuencia, puede contar una historia o no puede contar nada. Para mí, yo soy más partidario de que cuente una historia un libro, como el libro normal. Los libros objeto que hice tienen más idea de la narración; hice uno con poemas de David Huerta (entre los dos), que era un homenaje a Julio Verne y tenía que ver con cierta historia. Luego hicimos otra exposición homenaje a J. M. Ponce, y yo hice un libro que tenía bocinas, sonaba el libro no había texto pero el texto era leído en una grabadora.

C

¿También trabajabas con mimeógrafo?

M

Había un libro que hice que se llamaba el "Libro Jaula" (de pájaro) además el marco de las páginas y en medio iba colgado en cada página donde se ponen los pájaros, entonces más que nada son conceptos de libros pero no son libros. Tiene mucho que ver con los inicia-

dores de esta idea, con los dadá y los surrealistas sobre todo, creo que son los principales.

C

¿Tú te acuerdas de la Caja Verde de Duchamp, tú crees que eso puede ser un libro objeto?

M

Sí, ya existía el término, absolutamente. Tengo una máquina tipográfica fina, antigua que tiene cantidad de posibilidades para hacer libro objeto y para hacer libro de diseño, editorial; conseguir una fotocopidora por aquí cerca, una buena máquina; conseguir diferentes tipos de papel hechos a mano; sellos de goma, inclusive mandarlos hacer. Casi todo lo que ha hecho Manuel Marín lo ha hecho con sellos de goma, o sea hacer diseños de dibujos, de símbolos, de tipografía, diseñar tipografías, diseñar abecedarios. Cada página se resuelve a mano.

C

Entonces, ¿tú siempre has hecho libro objeto con desperdicios?

M

También pueden ser materiales nuevos como suajes. Muchas cosas las tienes que mandar hacer, si se te ocurre un suaje hay que mandarlo a una prensa plana; todo lo que quieras, fotografías, meter serigrafía inclusive que también es fácil, o relieve, meter en vez de papel, telas o vidrio, micas. Te digo, yo metía sonido.



Yani tiene la colección más completa. Hay cosas de muchísima gente de latinoamérica, de Estados Unidos teníamos bastantes cosas, de ingleses, franceses, españoles, de catalanes hay muchos también, los catalanes son buenísimos haciendo libro objeto.

Hay textos importantes sobre libro objeto, concretamente un libro que se editó en Nueva York donde estamos incluidos ahí Manuel Marín, Magalí Lara, **El Archivero**. Es un libro que editó un gringo, *The artist's book* se llama, Libro de artista, y vienen todas las definiciones de los que es el libro-objeto, y vienen cantidad de artistas: está Felipe Ehrenberg y Ulises Carrión). Es como una especie de biblia de los libros objeto, es una edición nueva de cinco años tal vez, y es un libro importante.

C:

Manuel Marín dice que hay una diferencia entre libro de artista y libro objeto.

M:

No creo. Mira Manuel y yo somos muy amigos, estudiamos juntos. Si creo que él es bastante más teórico, le gusta y escribe sobre eso. Yo la verdad no lo he meditado mucho y no lo siento; lo único que se me hace diferente son los artistas y cada quien propone otra cosa y otra lectura, otros materiales, otro tipo de sensaciones con lo que hace, con los libros objeto. Hay tantos factores en un libro objeto, por ejemplo si una persona abre un libro objeto y es un libro perfectamente normal, nadamás que la diferencia está en que en una página tiene un punto y en la otra página tiene dos

puntos, en la otra tres y así hasta que acaba, que tiene que ver ese libro conceptualmente con otro que tú abres y es una caja de vidrio, por ejemplo un libro que hizo Martha Hellion que es bellissimo, son páginas rayadas y las letras están colgando de hilos como esa sopa de letras, entonces cada artista propone sensaciones distintas, espacios distintos, lecturas distintas. Otros se clavan mucho con el rollo de las texturas; otros en los colores; otros en el concepto limpio, puro. Entonces es imposible hablar de una definición de algo tan abstracto. No es como el género pintura, que también es inmenso, nunca acabas por definirla. Es mucho más libre. La pintura al final de cuentas siempre tiene ciertos límites, está restringida por ciertas teorías como composición, peso, atmósfera, profundidad, contorno, cuestiones tonales, luz en fin.



C:

De acuerdo a lo que me estás diciendo, existe una metodología para la crítica de la pintura pero no para el libro-objeto.

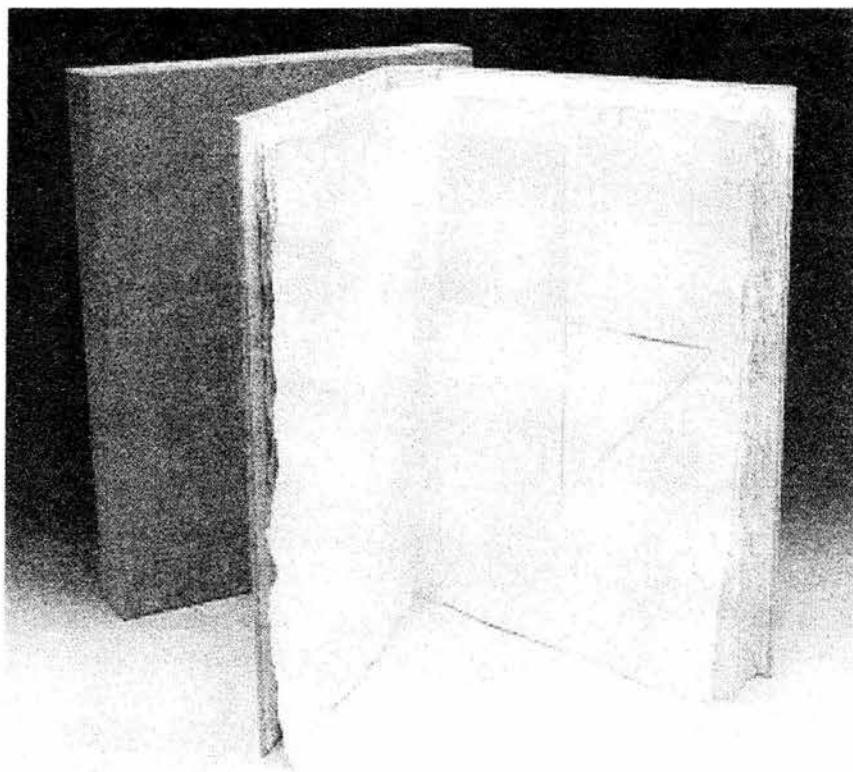
M:

No. Otra gente que ha escrito y sabe es Graciela Kartoffel además de Magalí Lara. Otra persona importantísima es Marcos Kurtycz, él ha hecho y sigue haciendo libro objeto cotidianamente, más que casi todos.

19

Autor:
Vicente Rojo

Título:
Acorde, 1979



Entrevista con Vicente Rojo

Claudia:

Yo quisiera que me platicara la historia, cómo empezó si es que en algún momento estuvo relacionado con algún grupo, cuándo empezó a interesarle y a experimentar con el libro objeto.

Rojo:

Yo creo que es evidente que por mi tipo de trabajo, lo mismo en diseño gráfico que en pintura, y en últimas fechas en escultura, pues quizá hay un punto de encuentro entre las dos actividades con un libro objeto, de todas formas el libro objeto no está muy bien definido qué es exactamente, por lo menos yo no lo tengo muy claro, por ejemplo me fui interesando por el libro objeto en una de las pocas características que tiene realmente el libro objeto, es una edición limitada por la propia forma de hacerse; por lo general es un libro prácticamente artesanal, no va más allá de cien, o cincuenta ejemplares, aunque puede haber excepciones pero se queda en una edición limitada, corta. Mi primer trabajo que hice con un libro objeto que

tuvo una edición más amplia, fueron tres mil ejemplares, con una difusión normal en librerías, y que se dio a partir de un texto que en una ocasión envió Octavio Paz a ediciones *Era*, una editorial en la que trabajo soy Director Artístico, y en algunos momentos editor, como en este caso. Octavio mandó un texto que se llamó *El Castillo de la Pureza*, y que era sobre la obra de Marcel Duchamp. Yo tenía interés en la obra de Duchamp, pero a partir de la lectura de ese texto me incitó, me orilló a una serie de propuestas para hacer un libro que no fuera un libro convencional, era un texto breve, pero pensé que se podía hacer más en torno a la obra de Duchamp, y además recordando que el propio Duchamp había hecho un libro objeto maravilloso que se llama *La Caja Verde*, que era una especie de síntesis de su trabajo, una especie de pequeño museo en miniatura; era un libro que no había visto nunca, pero que lo conocía por referencia y por imágenes, entonces yo le propuse a Octavio hacer un libro que fuera más allá de publicar su texto. Así fue como el libro se fue conformando con una serie de elementos muy cercanos a la obra de Duchamp, y como una especie de homenaje a *La Caja Verde*. La primera cosa que le propuse a Octavio fue que se acompañara en esa especie de estuche que nosotros íbamos a hacer, pequeño con relación a *La Caja Verde*, que se incluyeran textos de Duchamp, que en ese momento nunca se habían traducido al español. Él estuvo de acuerdo, le propuse que llevara una especie de álbum fotográfico, luego hice un sobre con tarjetas postales y sobre todo lo que más me gustó y quizá al propio Paz también, fue una reproducción de una de las obras mayores de Duchamp que se



llama *El gran vidrio*, imprimirla en un acetato transparente para que recordara la obra original que como su nombre lo indica, es un vidrio roto con unas imágenes de Duchamp. Luego le incorporé un retrato de Duchamp que era recortable y manejable independientemente, tenía una patita por atrás que se podía poner sobre la mesa, en fin, con toda esta serie de elementos se formó ese libro que desde luego para mí es un libro objeto, y que parte de una idea del propio Duchamp, que Octavio ha acogido con gran satisfacción. Ese fue el primer libro objeto que tenía en su exterior un trabajo, una retícula como en un tablero de ajedrez recordando también una de las pasiones de Duchamp. Lo curioso de este libro es que tuvo una edición de tres mil ejemplares, cosa que no es frecuente para este tipo de libros, aunque puede haber alguno pero no es normal. Se hizo en una época en que eso era costeable, porque evidentemente tenía un costo de producción un poco alto pero en ese momento, que era a mediados de los 60 se pudo hacer; esa fue mi primera relación con el libro objeto.

La segunda también tiene que ver con Octavio y fue una edición de mil ejemplares, tampoco es una edición tan reducida, es una edición comercial por llamarla así, de librerías, que fue una propuesta del propio Paz de hacer una carpeta que contuviera cuatro discos visuales; eran unos discos de cartón que giraban (se podían girar a mano), y a través de unas ventanas se leían poemas del propio Paz. Esto fue una propuesta de él, a partir de un círculo que lo inspiró, que era un anuncio de vuelos de una compañía de aviación, eso lo mandó él desde la India y ese fue el segun-

do libro objeto porque se desprendían de el cuatro objetos que eran esos cuatro discos visuales. En los dos casos fueron trabajos que curiosamente hice por correspondencia, porque era embajador en la India, así que era ir y venir de propuestas y resultados, esto fue en 1968. Después, en un campo de edición limitada, he hecho varias cosas con grabados, con aguafuertes o con serigrafía. Posteriormente hice un libro que se llama *Jardín de Niños*, en edición limitada de cien o ciento veinte ejemplares con un poema de José Emilio Pacheco; ese libro se hizo en serigrafía y se presentaba como una carpeta de trabajo infantil. José Emilio y yo, hicimos unos recuerdos de nuestras infancias respectivas; es decir, yo no ilustraba el texto de José Emilio, ni él hablaba de mi trabajo, simplemente eran dos líneas que se juntaban por la propia razón del libro. Se hizo en serigrafía en los talleres de *Multiarte* que dirige Enrique Cataño y también tenía al final una serie de elementos que se desprendían y con los cuales se podía jugar, recordaban imágenes de infancia, de juego, de juguetes, de cosas escolares, por ejemplo, José Emilio me dejó ver entre sus cosas de recuerdos de infancia y encontré algunas hojas con castigos, con repeticiones de frases, de algún momento en que no se había portado bien –cosa que es raro en José Emilio–, pero evidentemente sucedió y con eso se armó esa especie de libro objeto.

Luego trabajé en un libro bastante complejo que hice en París, en los talleres de un editor y grabador francés, un libro con José Miguel Millán que se llamó *Acorde*, que tenía unos grabados –y originalmente era un grabado simplemente realizado en blanco– que



iluminé a mano todos ellos, todos diferentes, eran dos, o sea que todos los libros son diferentes, por lo que respecta a esos dos grabados. Lo demás era una serie de hojas dobladas que correspondían a un juego de color, una hoja que se iba abriendo y cerrando pero fija. Eso yo creo que también se hizo en ese momento, en 70, duró mucho tiempo. Como se hacía en París, lo iba haciendo poco a poco, cada vez que iba, hacía algo, debió durar cinco o seis años hacerlo.

He trabajado en carpetas que nos son exactamente libros-objeto sino carpetas de grabado. He trabajado algunas de ellas con poemas de David Huerta, de Alvaro Mutis; de un poeta español, Andrés Ancero Baina* y luego hice un libro un poquito más complejo que se llama *Tardes de lluvia* donde combinaba grabado y serigrafía, donde había una serie de recortes que a medida que las páginas iban pasando, iban dando imágenes diferentes, como alternativas.

C

¿Tuvo contacto con El Archivero?

R

Con El Archivero hice otra carpeta, muy sencilla también, con muchos grabados y poemas de Alberto Blanco, fueron ocho fotograbados. Yo entiendo que esas son como carpetas de obra gráfica que tienen unidad pero no creo que sea propiamente un libro-objeto, son grabados que son sueltos, que están incluidos en una especie de portafolio. Eso lo hice con Yani Pecanins y Gabriel Macotela.

C

A mi lo que me ha causado mucha curiosidad, al platicar con Yani y con Gabriel sobre todo, cuando hablan del libro-objeto como la trascendencia del lenguaje escrito, es ahí donde se diferencia enormemente de un libro convencional, usted ha participado mucho en la edición convencional, ha hecho diseño de portadas o ha diseñado el interior de los libros, pero siempre hay una metodología preestablecida para hacer un libro, ese tipo de libros (convencionales) se sabe que se empiezan de una manera y tiene que concluir en algo muy concreto y en el libro-objeto siempre existe el factor sorpresa que uno puede sorprenderse a la mitad del camino y no se sabe en qué va a terminar el libro.

R

Sí se puede variar, cambiar, enriquecerlo. Eso creo que ha sido un trabajo importante de *La Cocina*, la editorial, digamos esa posibilidad de experimentación y de búsqueda y de cambio permanente y constante. Yo no he tenido tanto de esto, el único que realmente se fue haciendo así fue el primero, el de Octavio Paz sobre Marcel Duchamp. Esta fue la posibilidad de ir imaginando cosas; inventando cosas para que el libro se fuera enriqueciendo, pero los demás siempre han partido de algo más establecido, no hay ese juego, entre otras cosas porque yo no he hecho a mano nada de esos libros mas que trabajar los grabados o las serigrafías, pero no en su hechura o su confección, o en su producción yo no he intervenido, siempre lo ha hecho un taller.



C
Yani me comentaba que ese tipo de trabajo ha sido muy mal acogido sobre todo por los críticos de arte, como si lo consideraran un arte menor.

R
Mal acogido, no creo, simplemente no ha sido acogido, es decir no ha sido tomado en cuenta. Se puede tomar si hay una parte de gráfica importante y si hay un artista importante detrás se le valora como obra gráfica, pero no en sí mismo el trabajo que hay en torno a ese libro objeto, que es mucho más complejo y más rico pero creo que no es por falta de valor de los libros sino falta de interés de la crítica, por desconocimiento quizá.

C
El libro objeto es muy importante como medio de expresión. Casi siempre son pintores los que más lo produce.

R
Hay una persona interesante que ha hecho libro objeto, libro muy bonito, no sé si ha trabajado con Yani, sé que ha trabajado con Magali Lara, que es Carmen Bouillosa, ahí es a partir de una escritora curiosamente que se ha preocupado, creo que es de esos casos raros.

C
Yani tiene un taller de producción de libro objeto abierto a todo el público, dice que siempre llega gente que tiene que ver con el libro (convencional) finalmente, no con el hacer un libro, sino con escribir un libro y

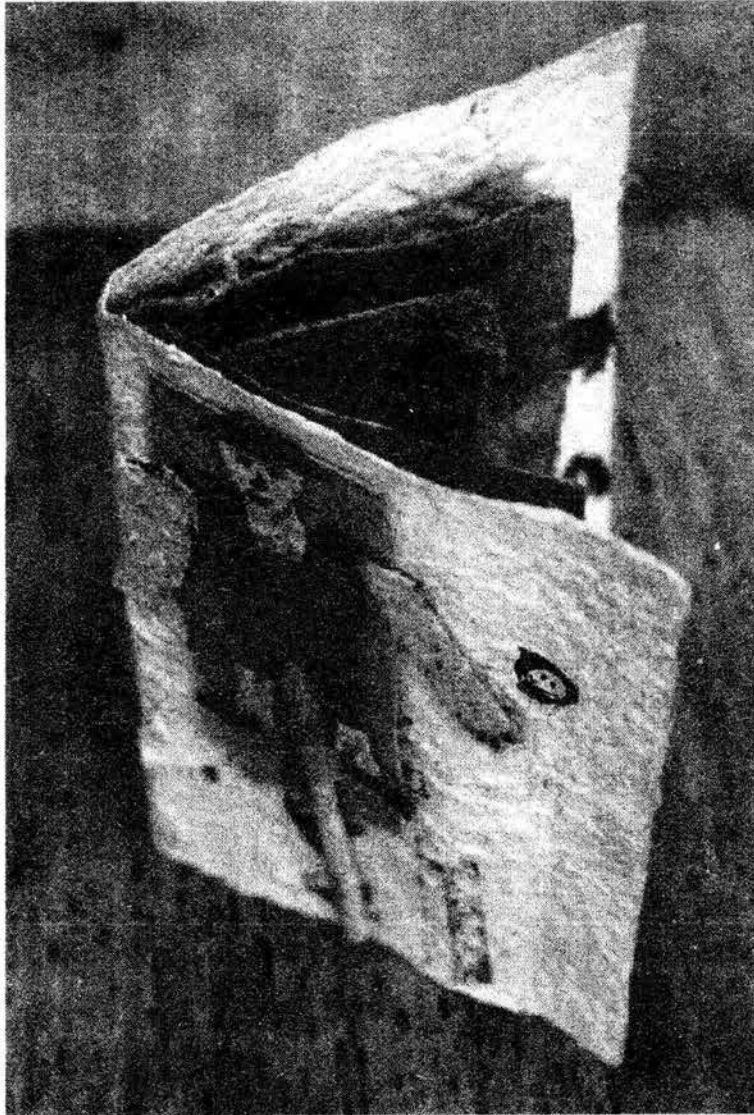
gente que quiere trabajar más directamente en la elaboración de un objeto que le pertenece desde la concepción. Yani dice que en la elaboración de un libro convencional uno se desprende del proceso en cuanto uno lo diseña y lo manda a negativos, y de ahí hasta el final nunca fue ya más de nosotros. Eso es lo que Yani defiende, que el libro objeto es de uno, desde el principio hasta el final, es la locura de uno. También hace hincapié de que el público en general lo ve como una locura.



R
Sí, porque está fuera de los cauces normales de un libro, reúne a la gente que tiene una cierta preparación y una cierta sensibilidad, que puede apreciar lo que realmente vale, que es el trabajo del autor por hacer completo su libro y no dejarlo en la edición convencional sino empezar lo y acabarlo.

C
Y también es cierto que si uno quiere producir un libro objeto industrialmente el costo es altísimo.

R
Sí, porque no está preparado para ese tipo de juegos o manipulaciones, por eso yo hice notar que hicimos esto de Octavio y Duchamp, en un momento en que económicamente era factible y además fue un libro que se agotó, o sea que a la larga resultó rentable, pero quizá ahí se conjuntaban dos nombres de mucho prestigio como eran Octavio Paz y Marcel Duchamp.



Taller itinerante de
expresión creativa
Matehuala, San Luis Potosí.
Mayo de 1999

Autor:
Eugenio Vázquez Cobos
(8 años)

Sin título

C
Ese tipo de libros pierden su caracter artesanal.

R
No estan hechos artesanalmente, pero el concepto y la manera en que se fue haciendo si tenía el caracter del objeto.

C
¿Por qué cree que en México son más los pintores los que producen libro objeto?

R
Casi siempre recurren a un escritor; no siempre, por ejemplo, el caso personal de Jani, ella ha hecho sus propias historias gráficas, creo que hay pocos artistas que tengan esa facilidad para encontrar un tema y desarrollarlo gráficamente como si fuera la versión gráfica de una obra literaria, pero normalmente el libro se hace entre dos, entre un artista y un escritor.

C
La gente que estuvo en un principio en el Grupo SUMA, hace hincapié en que era como el furor de hacer un trabajo en conjunto, el ponerse a inventar locuras en las que participaba un grupo de número indefinido, pero no fue un asunto que surgiera por una sola persona que lo produjera y que lo hiciera aisladamente y fue en cierta época en México, por supuesto con una fuerte influencia de Estados Unidos y de Europa. Pero también es cierto que en Estados Unidos hay gente que produce y vive del libro objeto sin ser necesaria-

mente artista, aunque no sé si usted considere que el que produce libro objeto requiere ya de cierta artisticidad.

R
Por lo menos es un grafista, es alguien que trabaja con elementos gráficos. Yo, del trabajo de grupo que usted menciona, no lo conozco, no sé cómo lo han hecho. Para mí es inimaginable trabajar con alguien más que no sea el escritor o o poeta, nunca lo he hecho. Otra persona que ha trabajado esto en Inglaterra y quizá en Estados Unidos, es Felipe Ehrenberg, por lo menos libros artesanales; libros hechos a mano. No se qué tanto se puede llamar libro objeto; por eso digo que está poco definido. Hay libros hechos a mano como los de Ehrenberg que es una gente muy imaginativa en ese campo, hizo muchas cosas de las que conozco sólo algunas.

C
¿Usted alguna vez se ha platicado a sí mismo, o ha tratado de definir lo que es libro objeto?

R
No podría encontrar una definición propiamente. Yo creo que tiene muchas vertientes; como muchas maneras de verlo, no sé qué es lo que entra y lo que se sale de ese término. La verdad no me he preocupado mucho por tratar de definirlo. Yo solo he tenido seis u ocho experiencias en esto, que en cuarenta y ocho años, no es mucho. Cuando he tenido un proyecto lo resuelvo de la mejor manera posible según yo; según mi criterio.



C
A mí por ejemplo, la Caja Verde de Marcel Duchamp, desde que la ví en un libro la primera vez, me cautivó la idea del museo portátil. Es una belleza.

R
Yo finalmente llegué a ver una que tenía Rufino Tamayo pero la ví muchos años después de haber hecho el trabajo con O. Paz, lo hice nadamás intuyendo y con las imágenes y por las descripciones. La de Tamayo era una de las cajas de Duchamp; yo no sé si Duchamp hizo una primera para él y luego se reprodujeron, igual que hay dos versiones del gran vidrio, está la que él hizo y otra que reprodujeron creo que en Suecia.

C
Duchamp no pensaba en libro objeto.

R
No creo, era una de sus locuras.

C
Como parte también de un proyecto, reforzando una obra que ya había hecho.

R
Luego tiene su pintura-objeto que es la que se ve a través de un agujero en el museo de Filadelfia, de eso se podía haber hecho una versión muy bonita, una pequeña cascada, una lucecita, muy hermoso su trabajo, muy inquietante, como que él abría camino evidente-

mente para el libro-objeto, tenía propuestas; entre las múltiples propuestas que tenía, una podría ser esa.

El libro objeto es un trabajo de primera época de los artistas, hay que ser joven para probar ese tipo de cosas, para arriesgar, para jugar; entonces es una obra que siempre será, yo no diría de ninguna manera secundaria, pero a lo mejor no alcanza la importancia que otras formas han obtenido en otros artistas y que han decidido que esas "locuras" han quedado un poco atrás. Manuel Marín hacía cosas con sellos, me da la impresión que lo hacía hace ocho años, entonces digamos que esa obra no es secundaria pero sí queda oculta por su otro trabajo, queda un poco subterránea.

C
Y qué hay del libro objeto no tanto dentro del medio artístico, sino como apoyo para una disciplina como el Diseño Gráfico.

R
Claro, porque ahí entra la parte más de artista del Diseñador Gráfico, sin embargo no es tan común que un diseñador haga un libro objeto, curiosamente, es más frecuente de la parte del artista. No es común porque por su propia formación consideran que siempre se quedaría como un libro de diseño, no como un libro de arte, hay algo ahí que frena porque hay diseñadores con enorme talento para poder hacer muchas cosas. Debería ser una materia o tener un conocimiento especial porque sí daría pie a que un diseñador pudiera crecer en



su trabajo e ir un poco más allá del diseño, que según entiendo es un arte utilitario, un arte aplicado, ese podría ser un paso mayor.

C

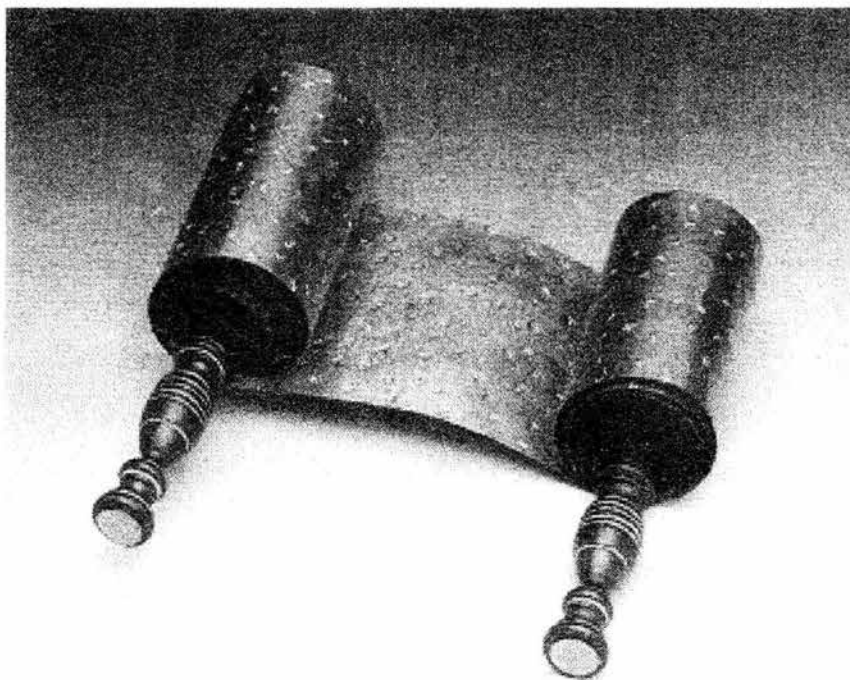
Yo creo que es un trabajo altamente provocador para despertar la creatividad en la gente o los diseñadores.



20

Autor:
Pamela Moore

Título:
Loss Lenguaje, 1983



Entrevista a Manuel Marín

Marín:

El libro es una identidad cultural concreta. El uso de las pastas duras en un libro objeto es circunstancial. Los grabados son extensión de lo textual.

Relación estético artística de nuestros productos o procesos y lo artístico objetual y lo alternativo históricamente.

Hay tres instancias concretas de la producción artística: lo artístico, lo objetual y lo alternativo. Lo artístico es aquello que me lleva a lo absurdo, a la presentación de un objeto connotado. Si yo pinto y te muestro una pintura, tú no tienes ningún problema en descodificarlo como un producto superestructurado de una cultura determinada. Hay una aproximación filosófica, de la siguiente manera: hay quien en el existencialismo propone que la historia de la filosofía es simplemente el tipo de relación que uno establece trascendentalmente y establece que esto es un reflejo de un arquetipo. Esta vinculación con la cosa me hace idealista. El otro que

dice no, esto es la realidad y yo tengo la capacidad de descodificarlo y hacerlo mío en la medida en que interactúe con aquellos.

Lo objetual es entonces una condición de correlación con la realidad. La realidad cuando se vuelve objetual es la manipulación directa de los elementos para establecer enunciados concretos, es damos cuenta de que toda la objetualización convierte al objeto en significativo (aquí, M. Marín se refiere a una taza de Sanborn's) que en sí no posee un enunciado pero si la descontextualizo y la llevo a un museo y le pongo una florecita, creo un enunciado aunque sea absurdo, un *ready made*. Libro objeto es, cuando eliminas toda su condición anecdótica y textual y lo conviertes en eso.

La tercera alternativa de alguna manera puede usar las dos anteriores, es la más amplia para mí, pero que en última instancia no le son necesarias, es el establecimiento de esta consideración de absurdidad de la comunicación misma.

Como tú decías aquí, estas tres instancias tienen un lugar común en el libro, sí, nadamás que cuidado, ¿qué es un libro? es de una vastedad impresionante, es en ese sentido, siempre y cuando sea ese lugar vacío donde se establece un tipo concreto de comunicación. Entonces un taxi es un libro objeto siempre y cuando establezcas el enunciado y tengas la relación con el lector.

En nuestro siglo las manifestaciones artísticas y culturales de todas las ramas se debaten entre dos polos: una propuesta estética y una propuesta artística. Cuando se plantean así como una oposición, estos dos últimos términos tienen que desemantizarse, por-



que artístico puede ser todo el individuo que hace una cosa, y eso es cierto para el término artístico, pero la resemantización tiene que ver en una oposición frente a lo estético. ¿Cómo resemantizamos entonces esta bipolaridad?, por lo siguiente: lo estético puede ser artístico y lo artístico estético si es que no se les plantean como dicotomía, si los planteamos así, entonces hay un elemento que los diferencia, que es la aceptación de propuesta de la sustancialización del mensaje, que quiero decir con esto, ustedes han oído decir: "es que este cuadro es genial; es que este individuo tiene tanto talento; es que este texto tiene todo un contenido". Se le da una substancia al individuo, a la obra, al objeto más allá de su capacidad específica de descodificación de lectura. La otra orilla (la artística), dice no, eso no es cierto, lo único que tiene importancia, que niega todo aquello, es aquello que nos pone de manifiesto lo insustancial, lo acrílico de cualquier enunciado. Es lo único que nos da la posibilidad de aproximarnos a cualquier objeto, a cualquier enunciado verdaderamente en actitud de aceptación, de entendimiento, de empatía, no es la substancia del objeto. Es como hacer esa pintura (Marín hace referencia a un cuadro colgado en Sanborn's), cuando se hizo, valía un bolillo que yo hiciera esa cara, pero eso se pierde porque ya tiene todo un contexto cultural.

Si haces una cara perfecta dicen: ¡ay, que habilidad tiene este individuo! Se valora la habilidad, se valora la correlación entre lo representado y la representación.

Poner de manifiesto que el valor sustancial de eso, no está ni en la iconografía ni en la habilidad, ni en

la cultura, sino en el hecho de independencia de lo natural, de lo objetual. Eso es artístico, lo otro es estético, por decir algo, reduciéndolo a lo absurdo, mientras el esteticista busca una especie de religión frente a lo que se te presenta.

Mi planteamiento es que todo, absolutamente todo contiene, contempla y conlleva las dos cosas. Cuando Duchamp hace su *ready made*, es una proposición básicamente artística pero también es estética. Tú la ves ahora sobretodo, y dices ¡que maravilla!, ¡que sustancialidad tiene en el fondo!

Claudia:

¿Qué es una edición alternativa?

M

El concepto de edición es una cosa muy vasta, muy holgada. Se habla por ejemplo de que yo edito un libro y se habla también de que voy a editar una película. Editar un libro es que yo, de repente puedo tomar esto, fotocopiarlo y ponerlo allá, eso ya es editar un libro, cuando este otro libro de por acá, es que voy a una imprenta y hago todo un estudio de mercado y ya estoy editando un libro. Una película es, que tengo aquí un rolote y empiezo a cortar y a pegar cosas. No nada más los libros se editan; se editan las esculturas y no se diga el grabado.

La respuesta pierde sentido cuando se dice que es manipulación, que se hace en un sentido de su publicación. Todos los trabajos que hago van en función de hacer que un enunciado, una idea, un objeto se haga público. Lo público tiene que ver generalmente



con lo múltiple pero no necesariamente. Entonces cuando hago un guión específico para publicar una serie de pinturas estoy editando, o sea estoy en ese proceso, entonces generalmente esto se reduce a hacer múltiple el trabajo que te lleva a la multiplicación que tendrá como resultado la publicación; el hacerlo público, el hacerlo general, ya sea objeto, o no, entonces eso es una edición. Cuando este trabajo que se hace para hacerlo público, es alternativo, se dice una edición alternativa que puede ser un libro, puede no serlo. Entonces edición alternativa puede trabajar con libros o con películas, con esculturas, pero eso no es muy importante, esas cosas tan sencillas le dan más que otra cosa, substancia conceptual a tus planteamientos, a lo mejor ni cambian el objeto ni el proceso, pero hacen válido el que yo tome esa jardinera y ponga numeritos y lo haga público, ahí estoy haciendo una edición de libro alternativo.

¿Qué es una edición alternativa? Es toda aquella conducente a hacer pública una manifestación que prestigia más su condición comunicativa en cuanto a substancia, que el objeto en sí y el enunciado comunicado. De ahí que una edición alternativa puede ser hecha por correo, puede ser hecha a capella. Son todos los procesos que llevan a consolidar significantes u objetos que prestigian más la comunicación que la artísticidad o la esteticidad del producto que se está planteando, del producto que está sirviendo de contacto.

Lo alternativo contiene los medios y contiene el arquetipo de lo comunicable. Si compro un libro aquí en El Parnaso y lo leo, puede ser una novela policiaca;

y es un libro; y es un texto y es una novela, pero aquello que prestigia lo comunicable, pues esto me está comunicando muchas cosas, pero lo que prestigia lo comunicable al darme una serie de pistas para que encontrara al asesino, es que me diera cuenta de que me está haciendo detective, me está haciendo víctima, se convierte en alternativo, prestigia más que la anécdota; más que lo hermoso; más que el texto; más que lo feo; más que el tipo de vida; más que la autoría, la comunicación. Cómo le hago para subrayar lo comunicable, por ejemplo un médico cura a alguien, lo pone sano, está trabajando sobre la sanidad, pero un filósofo que trabaje sobre el concepto de la medicina, estaría substancializando la sanidad que es diferente. Un filósofo no te va a curar de las muelas; habla del intento de la humanidad de curar las muelas para quitar el dolor, para hacer más perfecta a la entidad humana. Eso es lo sano, está hablando de la sustancialidad insisto, del fondo de lo sano. Vas a buscar a uno que te saque la muela.

C:

Tú eres artista plástico ¿por qué has incursionado en el libro objeto?

M:

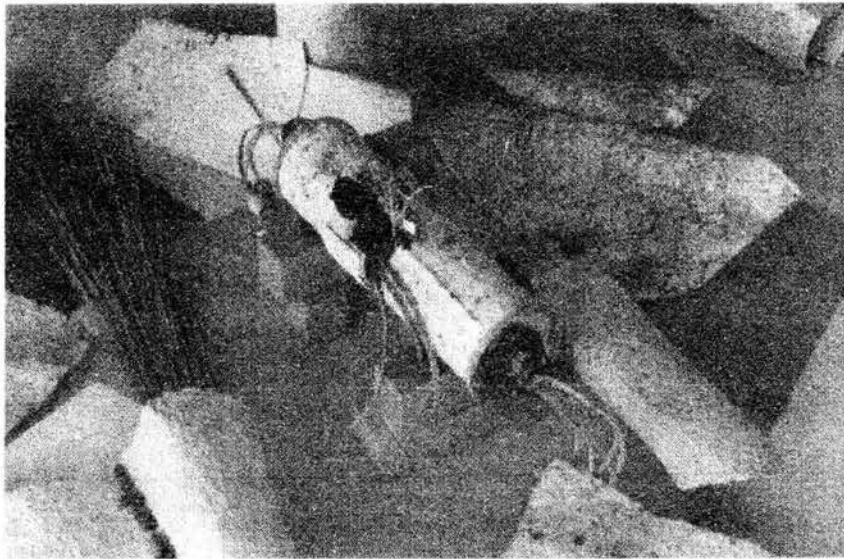
El concepto de artista y el concepto de plasticidad, puesto que muchos de los individuos que incurren en la producción de libros objeto, niegan una y niegan otra. De alguna manera la pregunta lo está diciendo, si estas en éste campo, ¿por qué haces este otro campo?; por lo tanto estando en este otro campo, podría uno



Exposición del Taller de papel hecho
a mano y producción de
libro alternativo
Facultad del Hábitat de la Universidad
Autónoma de San Luis Potosí.
Octubre de 1997

Autor:
Lucía Rojas Hernández

Sin título



ver aquello o decir no soy artista plástico por eso incurri en esto, entonces la primera cosa es aquí como en lo otro, que hay un vectorcito también muy curioso, lo bello, lo plástico y lo visual, por el juego siguiente: se le llama bellas artes si tu dices, voy a oír un concierto de bellas artes, te dicen vas a Bellas Artes a oír un concierto, no, no, es que la música es una de las artes bellas, de las más bellas que conozco, por eso voy a Bellas Artes. Hay un escritor francés que ahorita no me acuerdo como se llama, es malo, malo, pero se hizo muy famoso porque empezó a atozigar con que porqué se le consideraba arte a la pintura y todo esto y todo lo demás. Por ejemplo, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, uno es lo bello y las artes que se camuflajan en lo visual plástico, pintura, escultura, eso es una unidad. Después lo otro es lo plástico, las artes plásticas; dices artes plásticas y piensas en ir a ver una exposición, pero entonces llegan los "performeros" y dicen: las artes plásticas no es cierto, están dentro del mismo campo, las artes visuales. Entonces llegan pintores y llegan "instaladeros", y dicen: bueno hay muchas cosas que no sé, ven que estamos en el mismo contexto, entonces cómo se le llama, las artes objetuales, son aquellas que no contienen una consideración temporal dentro de su muestra, dentro de su enunciado, mentira, porque vienen los que hacen libro objeto e integran el concepto temporal sin modificar el objeto; simplemente por manipulación.

Entonces, por lo tanto, artista plástico no deja de ser ya un concepto vacío; si es vacío tendríamos que llenarlo; tendríamos que resemantizarlo; tendríamos que descartarlo. En este caso yo diría: dentro de las

artes plásticas te consideras como un artista tradicional y haces una serie de propuestas que no lo son. Eso sería tal vez la pregunta, ya que se autoniega la pregunta como tal, así, porque si voy a la sustancia digo: puesto que soy artista plástico busco las manifestaciones que me definen, que me llevan al límite en las artes plásticas, por eso hago libro objeto, entonces esa sería la contestación completa y casi, casi tautológica de esa pregunta.

Pero me imagino que tu búsqueda en la pregunta es, cuáles son las motivaciones de una posible dicotomía para que tú produzcas en estos dos campos, y si es así, es un poco el decirte, empiezo por una anécdota muy sencilla y esto para atraerme al auditorio, salgo de la escuela como pintor; yo quería ser escultor, y allí hay una posible fractura. Pero la fractura principal es que salir de la escuela en los 70 a la vida pública, dentro del ámbito artístico en general, con una serie de hechos sociológicos e ideológicos. Era salir a un campo baldío; a un terreno baldío. Yo insistiré siempre que hable con alguien, que muchos de nuestra generación tienen el siguiente trauma: uno se lanza a estudiar cosas que cuando atisbas la posibilidad de entender algo de ellas, el mundo te dice que ya se murieron.

Yo nací en los 70 a la muerte del arte; el arte estaba muerto, ya no la pintura. Me acuerdo que muchos de mis compañeros, acabando la carrera se lanzaron al cine por sentir que eso era una de las manifestaciones culturales vigentes, y sí, se encontraron que el cine también estaba muerto. No era posible, uno tenía que negar la posibilidad estético-artística para entrar en



una comunicación ideológica actuante, politizante. Uno salía, pintaba anacrónico por una parte, pero por otro lado, ya no suena tanto pero entonces sonaba de un desgarramiento total que se disolvía en cuanto te decían: "tu propuesta es burguesa", porque no podías frente a eso. Cualquier cosa que buscabas decir o planteabas, se podía deshacer con "tus planteamientos son burgueses" o todavía más, pequeñoburgueses, porque tienen una connotación específica dentro de la historia de la filosofía, el calificativo de pequeñoburgués. Simplemente va haciendo noción de pérdida absoluta.

En ese momento estaba muerto el arte, yo creo que sigue muerto, o nunca lo estuvo. Si uno acepta o adopta aquello, siempre lo ha estado, y si no lo acepta, nunca lo ha estado. Uno nace en ese momento aceptando que no eres del gusto de los planteamientos estéticos; que tienes una enorme vitalidad artística y que también aceptas los planteamientos ideológicos que se te plantean. Qué derecho tienes a estar haciendo maravillosamente una rayita, cuando hay niños que están luchando por la libertad, y otros que están muriéndose de hambre; y otros que buscan la emancipación del trabajo; y otros que establecen la posibilidad de comunidad total del hombre con el hombre, las mujeres y los niños. Imagínate ponerte a pintar pintura de caballete en el siglo XIX; entonces te lanzas en el mejor de los casos a aceptar que esta complejidad de planteamientos te puede dar una opción existencial nada más.

Anecdóticamente me lanzo a esos campos; y nos lanzamos a muchos de esos campos porque estaban trabajando en el límite. Por una parte aparecía como negación de las estructuras más o menos tradiciona-

les. La pintura de caballete como tal, y por otra parte, te acercaba a capacidades de consonancia con nuevos núcleos comunicativos, o sea, formalmente hablando, que abrían bien, indagando en tu comunicación, o bien, contacto con otros campos. Entonces el libro objeto mostraba la posibilidad del límite más que otra cosa, y los límites tenían la capacidad de deshacerse.

Muchos de nosotros entramos al libro objeto con un maravillamiento, y fuimos cayendo; y lo digo en dos sentidos, en el literal, y en el conceptual. Cayendo porque fue una especie de degradación frente a la maravilla del objeto, hacia lo alternativo; y encontramos en lo alternativo una capacidad primeramente, no sé si en todo cierta, ideológica, y después de investigación sociológica; y por último, que tal vez eso sea el corazón de todo esto, eminentemente artístico. Yo no tenía tan claro esto entonces; lo que sí tengo claro ahora, es que mi producción más que objetual, fue alternativa en esta dicotomía de las tres partes. Había una búsqueda de límites para reivindicar hechos artísticos que podían contener la posibilidad de enunciados tanto aparentemente lingüísticos como ideológicos. No sé si con eso te contesto de una forma tal vez muy pasional, que me encantaría que lo fuera esta necesidad.

Dices ¿cuál es la referencia histórica del libro objeto? Esta pregunta va a mostrar las raíces sobre las cuales uno peina el trabajo directo, y yo te digo bueno, que principalmente para mí la motivación fundamental va a ser el libro medieval. Esa puede ser aquí, una de nuestras fuentes; y curiosamente el libro medieval no tiene nada que ver con la objetualidad que se presenta en este siglo, puesto que el libro medieval establece un



objeto eminentemente estético. Cuando se establece el objeto estético, hace que en el siglo XX, su búsqueda artística se niegue.

¿Qué es un libro objeto? Estableciendo una dióxia en mi muy especial punto de vista, es aquel enunciado que busca en su planteamiento la objetualización del mensaje. Es creo yo, hasta donde se reducen todas las opciones de esto; y entonces diciéndolo así, primero, creo que esta reducción tan básica es lo que contiene a todos los demás; cómo se puede hacer. Los medievales hicieron de los elementos significantes, elementos estéticos; por eso, son importantes las capitales, es importante el tipo de letra. La tipografía, la inventan los griegos, los romanos la difunden puesto que se viene toda una época de integración cultural en la edad media baja, digamos los primeros seis siglos. Queda la edad media alta cuando empiezan a trabajar toda esta concreción: cristalizaciones culturales; cristalizaciones objetuales de la cultura, y empiezan a tipificar todas estas trascendencias culturales. Por ejemplo los primeros libros serán los misales; serán breviarios. *Las Dulces Horas del Duque de Berry*, es un libro del siglo XIII de una "divinidad", porque ha podido concretar y objetualizar todo un programa emocional de la vitalidad del momento. Entonces este duque, hermano del rey de Francia, se dedica al derroche de las artes, específicamente de los libros. Dicen que tenía algo así como 365 perros, uno para cada día del año —perdón que sea aparentemente tan sarcástico—. Los perros para mí se convirtieron en una especie de libro objeto porque es el mismo principio de invitar a su corte a ilustradores, a iluminadores, y ahí se da tal vez, un

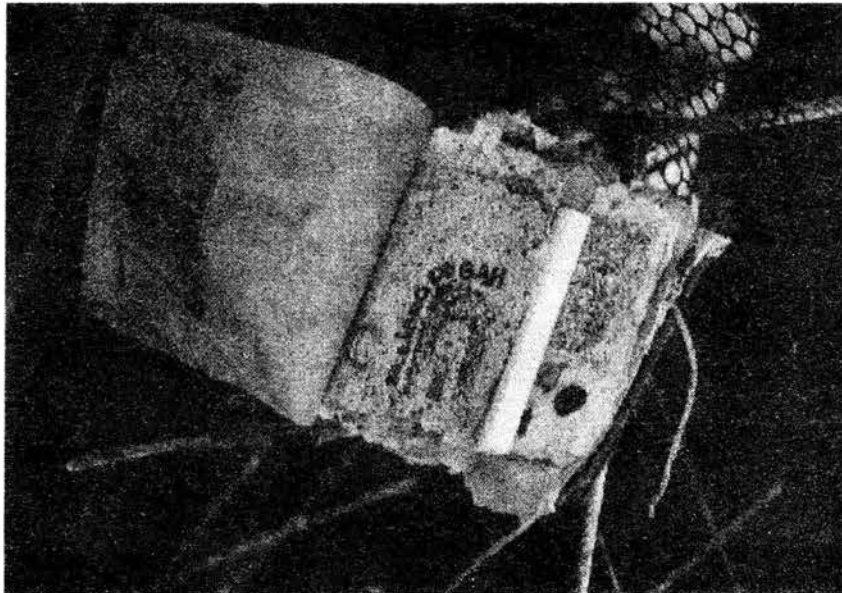
cambio sustancial en la producción del libro en sí. Francia, en el ducado de Berry en siglo XIII, empieza por primera vez a traducirse, o a trastocarse, toda la parte visual como complemento, como elemento de extrapolación a principio sustancial.

Esto es el libro de *Las Dulces Horas*; es un libro que sirve a un individuo para concentrarse en la trascendencia divina. Es un libro donde te hace reflexionar, generalmente son pasajes de la biblia o son reflexiones sobre moral, vidas de santos. Lo que se te ocurra que lleva al individuo a una interiorización, a unas dulces horas, algo muy parecido al misal que tiene toda la estructura de la misa. Si bien, no son reflexiones, no dejan de ser pasajes también. Es el primer libro en la historia de la cultura occidental, donde por primera vez se dedica una página completa a una imagen iconográfica.

Toda las otras imágenes estaban subordinadas al texto, ya sea en proyección, o en paralelismo. Pero no es hasta el Duque de Berry, que aparece la primera hoja, donde la intención es puramente visual. Además con infiltraciones muy raras. Hay quien piensa que tiene toda una corriente hermética, todo un movimiento que sale del siglo II de un poscristianismo previo. Tal vez uno de sus principales trabajos dentro de la historia del arte es el reforzamiento de la iconografía como presentación y ocultamiento de principios filosóficos. Entonces, cuando por primera vez se te da un mapa iconográfico —llamémoslo así— de conceptos herméticos. Tú puedes leer simbólicamente sin que nadie te lo pueda descodificar mas que los iniciados; entonces la corte de este señor va a tener esa opción,



Exposición del Taller de papel hecho
a mano y producción de
libro alternativo
Facultad del Hábitat de la Universidad
Autónoma de San Luis Potosí.
Octubre de 1997



esa libertad. La iconografía sirve para ocultar y mostrar al mismo tiempo. Esos son los planteamientos de la objetualización del mensaje, es en ese caso un libro objeto porque establece un mapa. Por ejemplo, la serie más reconocida en el libro del Duque de Berry de *Las Dulces Horas*, se llama *Los Meses del Año*, que realmente es una ruta zodiacal. Hay una correlación entonces entre los meses, las estaciones y el zodiaco. Obviamente esto tiene que tener una apariencia visual más o menos decorativa puesto que desde un punto de vista eminentemente cristiano, religioso y católico, sería rechazar otra posible filosofía. Entonces si los estableces textualmente, haces un enunciado muy criticable por una previa inquisición —en ese momento ya se estaba dando la inquisición española sobre todo—, pero si lo estableces en forma de iconografía, no tienes forma de rebatirlo, eso es maravilloso, al menos que puedan encontrar códigos concretos de que este signo es diabólico; este otro gnóstico; pero aquí que te presentan un cuerpo estelarizado, con estrellas, por acá hay un reloj; y por acá hay una vaca y un toro.

Bueno, regreso al enunciado ¿qué es un libro objeto? Es aquella búsqueda comunicativa que establece como elemento fundamental la objetualización del mensaje. Por lo tanto, un objeto en sí, sin más ni más, puede llegar a ser libro objeto. Ahora bien, una característica que objetualiza el mensaje es que este planteamiento, generalmente está temporalizado. Esto es, hay un uso concreto del tiempo.

Entro con una negación de consideración del límite como una frontera que es lo mismo; pero la frontera de México con Estados Unidos tiene una raya. Bien,

quiero ser un poco melifluido por una parte, y por otra parte malévolu al decir, no hay consideración más divina. Una de las consideraciones divinas en las matemáticas es el concepto de límite y no sé cómo definirlo; pero, una de las posibles definiciones es la tendencia hacia algo a lo cual no se llega, puesto que si se llega, pierde la consideración del límite. Entonces hay un límite hacia el infinito, hacia el cero; hacia esas fronteras. Por ejemplo, una filosofía trascendentalista habla de la pureza; para mí lo válido cuando se establece el límite, es la tendencia hacia la pureza no la pureza en sí, porque la pureza en sí, no es nada. Entonces en este caso, si tomo el límite en la frontera entre las dos, con una tendencia, es simplemente el concepto, la conceptualización, no tanto la factualización.

Aquel objeto que busca contener una serie de significantes que establecen un género de comunicación como la novela, la poesía, es un libro tradicional. Aquel —digo nuevamente—, donde su tendencia, su límite, va a ser o bien a la comunicación en sí, o bien a la objetualización de la comunicación en sí, establecerán un libro objeto. O bien todavía más, cuando digo más es para darle el vector completo hacia la propuesta estética, hacia lo bello en sí, entonces cualquiera de estas tres cosas que tienden a eso será un libro objeto, de artista o alternativo. Esta tendencia puede llegar hasta el grado de que el libro aparentemente sea convencional ¿no? Un libro como el del Duque de Berry podría ser un libro absolutamente convencional, pero para mí es un libro de artista por una parte, y objeto por otra. Allí hay una coincidencia y es en cuanto a las estructuras eminentemente convencionales: hoja, ilustración y texto.



C

¿Cuál es tu concepto de libro?

M

El libro es —lo decíamos muy al principio—, ese lugar vacío que recibe géneros de comunicación específica son lo que tú llamarías tradicional, porque en este no importa ninguna posible estructura más allá del contenedor; lo que importa sería el texto. Por ejemplo cuando nosotros nos avocamos a Hamlet, Shakespeare nunca escribió un libro, escribió un texto. Tan es así, que tú puedes leer Hamlet en un libro en piel, con letrotas o letritas, en inglés o en ruso, o con ilustraciones, ¿por qué?, está utilizando el libro como receptáculo de dicho texto. Entonces, cuando ese lugar vacío establece una comunicación genérica —con esto no quiero decir nada negativo—, que prestigia la textualidad de lo comunicado, es un libro tradicional. Lo que hace Alfredo (Marín alude al libro de artista que produjo Alfredo Rivera con grabados y textos) aquí, en cuanto a los enunciados y a todo esto, es un libro tradicional. Todo el gusto que le dio por la visualización está ya en la tendencia, nuevamente el límite hacia un libro objetual. Aquí hay un gusto por lo objetual, no llega a ser un libro objeto; no llega a ser un libro de artista, pero por lo menos en la estadística de las tesis, para decirlo así, esto sería un libro objeto porque hay una especificidad en la ilustración, en la tipografía, y todo esto, pero no llega a ser totalmente un libro objeto. Está prestigiando más el texto, la textualidad y el desarrollo de lo planteado.

Sobre la temporalidad

El objeto nunca contiene una temporalidad *per se*, es su relación con el sujeto; y el sujeto, si es que su aproximación es legible, esto es, tiene una lectura sobre el objeto, entonces sí tiene una temporalidad.

Cuando se utiliza el modelo de primero es y después es, es una intencionalidad del lector que busca un determinado resultante. Entonces te puedo decir, que para un determinado resultante, el primero puede ser libro y después objeto; para otro determinado resultante el primero es objeto y después es libro, es, ese movimiento te especificará más que otra cosa el tipo de descodificación que hagas, esto es, primero puedo utilizarlo como texto. Si lo tomo y lo leo, primero es texto, después es libro. Después me quedo en que tiene una serie de recursos ya de objetualización del mensaje, entonces empieza a ser libro objeto y deja de ser lo otro. Lo artístico sería en ese caso todo el proceso. Imagínate que hago un performance donde trato de definir esos tres estados: de objeto, de libro y de libro objeto. Entonces a lo mejor lo hago como Chaplin. Ahí mi aproximación ya es artística, lo utilizo como un significante puesto que como tal, esto no contiene totalmente la propuesta artística, a menos que le ponga una rueda de bicicleta encima, ¿por qué?, porque lo estoy descontextualizando; pero sin descontextualizarlo podría tenerla, la tiene, ¿cómo?, yo llego y digo: esta taza así, hace dos mil años la bebió Einstein (taza de Sanborn's). Estoy estableciendo un enunciado cuyo significante es este, y le estoy dando ya la absurdidad de lo artístico sin tener absolutamente nada. Tan eso es evidente que tú llegas a una ruina



romana y dices: "aquí se murió el emperador Numa", ¿cómo comprobarlo?; hay cientos de cosas. Eso que es inconsciente está trabajando lo absurdo del hecho aunque haya sido un hecho histórico. Puede hasta no ser cierto, pero lo importante es que el enunciado relacionado con la objetualización del hecho, todo ese sintagma es artístico. Ahora bien, si todo esto lo presentas en una película de Visconti, se te hace estético, o si lo pones en un libro de puras referencias históricas, se te hace histórico. El hecho del develamiento del asesinato de Nerón por su madre, es un hecho histórico. Puede ser un hecho artístico o estético y hasta filosófico, no se diga freudiano.

C

¿Cómo defines el libro objeto en el contexto artístico y la edición alternativa?

M

Toda manifestación alternativa, toda manifestación objetual de alguna manera descalifica lo artístico tradicional. Esto es, los planteamientos artísticos son sustancializantes. Cuando se habla de lo artístico, se va al terreno de lo absurdo; entonces, es curioso trabajar con términos casi similares, pero cuando se habla de arte alternativo se niega la condición de arte. Hay una entrevista que le hacen a Ulises Carrión, insisto en él porque es uno de los teóricos para mí más sólidos de esto, se le pregunta: ¿por qué casi todas las tangibilizaciones de las manifestaciones alternativas tienen nombre y apellido?, el nombre es arte y el apellido es algo. Como arte-correo; arte en sellos; arte objetual

etc. Precisamente para desemantizar su condición artística, que es lo que él propone. No se dice arte pictórico, se dice esto es una pintura (que está dentro de las artes plásticas), entonces en este caso, es como la magnificación de una manifestación que no es artística, tenemos que hacer ese arte para que sea artístico. Entonces el arte correo por ejemplo, nunca piensa ser un objeto artístico sino una cultura artística. Esto lleva a no eliminar la sustancia estética en su comunicación. Como una surge de la otra, uno no se puede ir con la finta. El individuo que se diga "yo soy un arte correísta", y tiene la gorra y se representa con la musa tocándole la cabeza, sería un sarcasmo total de esta manifestación comunicativa, entonces yo estaría completamente de acuerdo con eso, haciendo esa aclaración previa que te da una distancia.

C

¿Cuáles son las relevancias de la edición alternativa respecto a los medios industriales?

M

Aquí más que otra cosa te diría que la pregunta denota una preocupación no sé si táctica o ideológica más que teórica. Teórica dentro del ámbito estético o artístico, o no sé si a lo que te refieres es a las estrategias de reproducción, a la enorme brecha que se establece tanto en las estrategias en la producción de un libro tradicional y las estrategias de producción y distribución de un libro alternativo u objetual. No sé si a eso te refieres puesto que lo tradicional necesariamente busca estrategias de enorme eficiencia tanto en la producción como



en la distribución, para que el comunicado tenga una presencia económica, como una función económica y otra cultural, mientras que algunos de ellos hasta se proponen la negación del mismo. El libro objeto es único, hecho a mano, creo que se tendría que reformular la pregunta para darle ese sesgo.

El decir que hay algunas manifestaciones de libro objeto, o algunos artistas que tienen un especial interés, énfasis en ir en contra de una eficiencia en cuanto a la producción y a la distribución de sus productos, arguyendo que esta ineficiencia en la publicación le da un carácter de ser único el objeto producido, que reivindica la sustancialización de la comunicación. Digamos, ahí no sé si se establece una contradicción, no lo creo, en cuanto a que regresa a un postulado: el libro objeto no niega su condición estética. Por lo tanto reafirma su sustancia como ente diferente, único, y sustancializado. Mientras que una producción masiva, una producción eficiente pierde esa característica. Entonces, desde el punto de vista ideológico y aquí ya no lo digo para aterrizar nada, puedo decir que mientras uno nuevamente es elitista, el alternativo busca más que otra cosa una propuesta ideológica comunicable. Tal vez ahí se da otra posible diferencia entre lo objetual y lo alternativo. Lo alternativo no necesariamente tiene que ser múltiple, pero si busca por lo menos, que sea colectivo, ya sea en su producción, en su uso y en su distribución. Puede ser único, los límites son ambiguos. También yo puedo hacer un libro inmenso, del tamaño de plaza Coyoacán, es único donde todos nos subimos y hacemos un baile de manera que quedaran todas las huellas. Nuevamente es alternativo y es libro

objeto; ahí hay consonancias, no son divorciados, pueden ser tipificados.

C:

Pero son dos conceptos diferentes, una cosa es alternativo, otra cosa es objetual y pueden combinarse.

M:

Son dos conceptos tipificables pero no son necesariamente excluyentes. En la práctica, generalmente se excluyen pero no necesariamente. Hay una institución en Amsterdam, una especie de galería-taller que tiene esta estructura. Se hacen exposiciones, conferencias, el gobierno paga a una serie de personas que están allí trabajando, artistas que se rotan para que se mantenga esto bien; una de las cosas es que a la entrada, hay como esos zapatos japoneses, te los pones y como las suelas son de goma, digamos sellos. Hay unos cojinzotes sobre los que te paras y después imprimes sobre hojas (que no sé si recojan diariamente pero las archivan), entonces se está produciendo ahí diariamente un libro objeto alternativo. Existe quien se baja y firma sus huellas; hay otro que pone "aquí vine con fulano"; otro que hace un dibujito; pero el pretexto de la impresión de las huellas, no tanto los pies sino de los diferentes —vamos a llamarlos zuecos—, es más que otra cosa una estimulación a la significación aleatoria.

