



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

"LA ACCION SIMULTANEA A PARTIR DE LA ESTRUCTURA INVISIBLE DE  
LOS FOTOGRAMAS: ELABORACION DE UN LIBRO CONCEPTUAL"

**T E S I S**

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:  
LICENCIADO EN ARTES VISUALES

P R E S E N T A :  
JESUS LUIS FERNANDO REYES VARELA

DIRECTOR DE TESIS: DR. DANIEL MANZANO AGUIA



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

MEXICO, D. F.

2005



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



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

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

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

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



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

---

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

"LA ACCION SIMULTANEA A PARTIR DE LA ESTRUCTURA INVISIBLE DE  
LOS FOTOGRAMAS: ELABORACION DE UN LIBRO CONCEPTUAL"

**T E S I S**

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:

**LICENCIADO EN ARTES PLASTICAS**

**P R E S E N T A :**

**JESUS LUIS FERNANDO REYES VARELA**

DIRECTOR DE TESIS: DR. DANIEL MANZANO AGUILA

MEXICO, D. F.

2005

m340760

<b>Índice</b> .....	1
<b>Introducción</b> .....	2
<b>Cap. 1 La mirada de lo invisible</b> .....	7
1.1 La escena de lo invisible a partir de los antecedentes relacionados con el fotograma.....	8
1.1.1 Definición y conceptos afines al fotograma.....	14
1.1.2 El ensayo primero de lo invisible.....	16
1.2 Hacia una sintomatología de lo invisible.....	23
1.2.1 La frontera de lo invisible.....	28
Consideraciones finales de capítulo.....	35
<b>Cap. 2 El libro alternativo</b> .....	39
2.1 Antecedentes generales de los libros alternativos.....	40
2.1.1 Antecedentes en el extranjero de los libros alternativos.....	44
2.1.2 Antecedentes en México de los libros alternativos.....	47
2.2 Características y definiciones.....	53
Consideraciones finales de capítulo.....	61
<b>Cap. 3 Desarrollo de la propuesta</b> .....	65
3.1 Desarrollo.....	66
3.1.1 Los elementos visibles del libro conceptual.....	69
3.1.2 Las operaciones invisibles del libro conceptual.....	76
3.2 Bitácora.....	77
3.3 Realización.....	94
3.3.1 La maqueta del libro conceptual.....	97
3.3.2 La estructura final del libro conceptual.....	99
3.3.3 La lectura del libro conceptual: ritmo y silencio.....	107
<b>Conclusiones</b> .....	110
<b>Bibliografía</b> .....	117

## Dedicatorias

Dedico este trabajo de tesis a  
a mi padre

**Arq. Silverio Luz Reyes Arumir,**  
y a mi madre

**Guadalupe Varela Cisneros**

por sus consejos siempre insistentes y  
vigilados,

- que nunca pierda de vista la cima que  
trazan cada día sus manos juntas, sobre las  
cosas que miro-.

Con igual cariño ofrezco también estas líneas  
a mi abuela

Margarita Arumir,

a mi tía Carolina Reyes Arumir

y a mis abuelos ausentes:

Silverio Reyes Rodríguez †

Alejandro Varela García †

Por ser el viento y el aire de este proyecto

Así como a mi maestro y amigo

**Juan José Mendoza** por compartir  
conmigo el camino del conocimiento y la  
belleza.

Que a donde quiera que tope la vida nos  
encontremos siempre...

---

## Agradecimientos

Mi agradecimiento sincero para **Jesús  
Aranda** por su paciencia y su bien atinada  
accesoria en la elaboración práctica de esta  
investigación,

así como a mi hermana

**Maria Daniela Reyes Varela**

por cederme un poco de su luz cuando las  
cosas se miran menos claras

## Introducción

### “Origen de la investigación”

“Traspasar las apariencias tiene que ver más con las puertas perceptivas de los sentidos que con las ventanas de la observación imaginaria”

El origen de esta investigación surge en el momento en el que yo me planteo la circunstancia de representar algo que parece no tener forma, ni apariencia, algo que no puedo contener ni retener, un pércibo indirecto que sin embargo me conduce a una reflexión acerca del mundo y de sus visiones.

Entonces recorro a la opción material de los fotogramas, la llamada fotografía sin cámara cuya aparición al igual que la de la fotografía tradicional esta ligada a la formación de la escritura y del dibujo.

Posteriormente oriento este origen no ya hacia el desarrollo del fotograma sino hacia el convencimiento de que existen “**otras realidades**”. Esas otras realidades que no se inician con la invención de la imprenta o de la cámara, su origen antecede a la historia y al hombre; al objeto y a la imagen.

No así en un principio tanto la fotografía como la escritura obedecieron por espacio de tiempo al fenómeno de la caza y de la magia, es decir, el mito y el rito que le otorgaron al hombre prehistórico la posibilidad de interactuar con las fuerzas sobre naturales de su entorno.

Luego, el desarrollo de la imagen se dividió en tres fenómenos paralelos: la escritura, el dibujo y la fotografía.

El primero nos conduce a la linealidad de los hechos, al registro temporal de las ideas.

Mientras que el dibujo nos habla de la estructura del mundo, nos organiza los fenómenos naturales en producciones icónicas abstraídas de la realidad.

Pero no es hasta que la fotografía aparece como tal, que la imagen se auto proclama el objeto interesante, la realidad autónoma.

Entonces la fotografía del siglo XX propone ser obra de arte, y por serlo entiende ser un fin en si; bastarse así misma; no llamar a nada externo ni en el conjunto ni en ningún detalle, oponiendo con esto el puro acto creador al medio, tal como ocurrió con esa pugna ideológica que sostuvieron *Gutemberg* y *Marconi* y que ahora se ha transformado en la pugna entre lo **virtual**<sup>2</sup> y lo análogo. Dos modelos de representación que en su conjunto **cognitivo**<sup>3</sup> nos muestran que el descubrimiento material hace avanzar y constituye en definitiva el área tecnológica de las imágenes.

---

<sup>2</sup> Def. Que tiene la posibilidad de ser, que es en potencia pero en la realidad • Realidad virtual, simulación audiovisual de un entorno real por medio de imágenes de síntesis tridimensionales ( *Diccionario Larousse enciclopédico* )

<sup>3</sup> Def. Conjunto de estructuras cuya función es el conocimiento , por oposición a los dominios de la afectividad ( *Diccionario Larousse enciclopédico* )

---

<sup>1</sup> Laura. Anderson Barbata, La piel de la tierra, 1995, p. 5 (Catálogo)

Pero si bien esto es cierto yo apuntaría entonces que el encubrimiento **ontológico**<sup>4</sup> constituye igualmente el área metafísica de la fotografía y así mismo el área de trabajo sobre la cual vamos a desarrollar lo invisible como tema principal de esta investigación:

### *La imagen dentro de la imagen*

Posteriormente seguiremos ese rastro que ha dejado tras de sí *Joan Costa* para establecer una diferencia filosófica fundamental entre la idea de la *realidad* y de las **otras realidades**.

Siendo que la primera está constituida por lo cotidiano, lo que acontece ante nuestros sentidos, aquello que podemos percibir como la experiencia individual y directa de la cosa.

Mientras que la segunda posición se define por la inclinación a admitir *otras* posibilidades más allá de la imagen y además se muestra disconforme ante la actitud documental de la fotografía y del nuevo realismo.

Una orientación hacia **lo real existente** que los ojos no han podido ver pero que es susceptible de ser visualizado y aquí permítaseme hacer una cita a *Vilem Flusser* quien lacónicamente señala:

**“Las imágenes son mediaciones entre el hombre y el mundo; se colocan en lugar del mundo a tal grado que el hombre vive en función de las imágenes que ha creado”**<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Def. Estudio acerca de la naturaleza última de las cosas ( Hill Durant, *Historia de la filosofía*, 1994, p 589 )

<sup>5</sup> Vilem. Flusser, *Hacia una filosofía de la fotografía* 2000, p. 15

Se produce entonces una idolatría imaginaria que es paralelamente opuesta al carácter metafísico donde nosotros intentaremos dar forma a lo informe, añadiendo además que:

El sub-tema de esta investigación no es el fotograma como técnica fotográfica, si no la acción que se detecta a partir del mismo, es decir: el fotograma como un desarrollo dentro de la elaboración de un libro alternativo.

Esa otra no-visibility que paradójicamente ya no representa ni reproduce lo real sino que crea directamente lo real.

La realidad establecida por la participación directa del creativo.

Recuérdese simplemente la frase de *Donald Judd*:

“ Si digo que esto arte es arte”

### **“Importancia y fundamentos de la investigación”**

Antes de abrir este apartado concédaseme volver rápidamente a lo escrito párrafos atrás para decir que eso que presentamos bien podría ser la sentencia generalizada de nuestra cultura y no solo de ella, si no también de las imágenes que producimos, de los modelos educativos que consumimos y por ende de la búsqueda que iniciamos a través de las artes plásticas.

No obstante esta investigación no trata sobre nuevos sistemas perceptivos, ó, sobre técnicas de percepción. No voy en busca de una nueva teoría ni arremeto contra alguna ya establecida. Mi intención básica es ofrecer de entrada **otros parámetros** sobre los cuales dirimir acerca de nuestras acciones visuales. Nuestro comportamiento esquemático ante aquello que no podemos tocar, ó, retener.

Aludiendo de igual modo que este ejercicio se fundamenta primeramente en la revisión al acto de la visión, es decir, de la observación, de la profundización, orientándose posteriormente al campo de lo intangible en tanto que no buscamos construir un objeto, ó, una imagen, la búsqueda va dirigida a encontrar un fenómeno, una relación circunstancial mediante la cual ligamos el tema de lo invisible con el subtema del fotograma.

*No mostrar esto sino aquello*

*No mirar aquí si no allá*

*No estar de este lado sino del otro*

Una sintomatología de lo visual para la cual yo planteo como condicionante el hecho de superar lo bidimensional sin dejar de serlo, es decir, el manejo de varias imágenes dentro de una misma imagen, ó, lo que es lo mismo una imagen para diversas realidades: lo simultáneo.

Luego, habrá que poner en tela de juicio no las teorías acerca de la fotografía, ni las teorías de la óptica, si no la validez del acto puramente fotográfico.

Porque si bien se ha dicho que la fotografía es una memoria congelada de los acontecimientos habría que preguntarnos acerca de lo que pasa dentro de esta “*memoria*”.

¿Cómo es que se produce ese acercamiento entre el ojo y la sombra?

¿Cómo es que se intuye que existe algo más allá de la imagen contemplada por los ojos?

¿Como es que se produce el evento dentro del aparato y sin el aparato?

¿Porque el evento recurre al aparato o porque existe un aparato para ciertos eventos?

¿Qué es el evento?

¿Quién programa el evento?, ó,

¿Qué programa el evento?

Y si afirmáramos que se puede hacer fotografía sin elementos estrictamente fotográficos ¿A que modelo estaríamos aludiendo?

Punto y a parte, conoceremos y cuestionaremos también la función crítica del libro alternativo así como su relación con el artista, tomando en cuenta que:

La historia de los **otros libros** no es la del arte tipográfico, ni tampoco la de la ilustración o la encuadernación.

Estos tiene que ver más con la cuestión del proceso, del “mero ser ahí” como diría *Heidegger*.



Secuencias “*espacio temporales*” cuyo carácter “omnisciente” fundamenta la elaboración de una estructura para lo invisible, un espacio donde lo que se mira no es el objeto ni la imagen, si no la acción que se recoge en ambos y se despliega en una sola realidad... la realidad del libro alternativo.

Y aquí tengo que mostrar mi hipótesis personal:

Si retiro la óptica externa ( cámara y negativo), así como una serie de pasos químicos físicos dentro del proceso fotográfico entonces llegare a registrar una serie de superficies “no-visibles” contenidas dentro de los parámetros convencionales de la imagen y si después de eso las desarrollo y las llevo a un libro alternativo, más específicamente un libro conceptual, obtendré una acción simultanea que permita traer al campo de la visión no otro objeto si no otro orden del fenómeno invisible.

De igual modo habría que añadir que para alcanzar esta hipótesis desarrolle mi propuesta de trabajo en tres capítulos:

El primero que trata acerca de lo invisible a partir de los fotogramas, su desarrollo ligado a la sombra, a la luz, así como su relación directa con el factor corporal incluido en el proceso visual. Más adelante el segundo capítulo trata solo lo que son los libros alternativos, su contexto histórico tanto en el extranjero como en México y antes de terminarlo oriento la investigación hacia las características de los libros y en especial de aquel que yo me propuse elaborar.

Finalmente el tercer capítulo esta compuesto por el desarrollo de mi propuesta personal, la bitácora de elaboración de mi libro y la realización del mismo.

Sintetizando, los tres van a tratar de llevar al extremo eso que hemos esbozado como el manejo de las otras realidades, de lo no visible.

Lo intangible del objeto y el objeto de lo intangible

### **“La Justificación”**

Si bien ya hemos esbozado rápidamente el contexto y el origen donde se sucede esta investigación, ahora considero conveniente esbozar de igual forma lo que sería nuestra justificación a dicho proyecto.

Tomemos pues como punto de partida el hecho de que la fotografía es un espacio copartícipe de lo visible/invisible, una superficie donde se elige como producción el acto de apropiación, tolo lo que transcurre por la lente es totalmente fotográfico y en esa transición de los medios se trastocan los límites de lo cierto/falso.

Una doble condición donde nos atrevemos a decir que la justificación ya no radica en la presencia del objeto como significado parcial o como verdad absoluta, si no en la relación del hombre con el mundo ahora mediatizado por los sistemas de comunicación.

Esa relación que justifica el hecho de que este trabajo se base en la necesidad de ubicar, registrar, y organizar otras superficies no manifestadas por la imagen técnica.

Traer al campo de la visión no una nueva información si no una nueva organización del fenómeno que se origina en la llamada "fotografía sin cámara"

### **"Los objetivos"**

Los objetivos que pretendo con esta investigación son:

#### **Generales:**

- Desarrollar el tema de lo invisible a partir de la relación con los fotogramas
- Elaborar un libro alternativo, específicamente un libro conceptual.

#### **Particulares:**

- Revisar el concepto de lo invisible como imagen y acción, así como sus elementos
- Revisar el concepto de fotograma
- Revisar el acto de ejecutar fotogramas: manipulación, ó, performance de lo invisible

- Revisar el concepto de los libros alternativos, sus antecedentes en el extranjero y en México, así como sus características particulares
- Proponer y desarrollar la estructura del libro conceptual.
- Establecer la relación del libro conceptual con el tema de lo invisible

### **"Fuentes de consulta y materiales de trabajo"**

La información que estoy manejando en esta investigación esta basada en su mayoría en libros, artículos, catálogos y fotocopias de textos que fueron obtenidos de La Biblioteca Central de C.U, de la Biblioteca de la Escuela Nacional de Artes Plásticas y del Seminario Taller del Libro Alternativo.

Esta última fuente fue proporcionada por el Dr. Daniel Manzano Águila.

Así mismo dicha información estuvo manejada a través de lecturas, síntesis de libro, resúmenes y posteriormente se ordenó el resultado a través de fichas de trabajo, borradores, ensayos y una bitácora donde aparece todo la elaboración del libro alternativo.

Cabe señalar finalmente que otros materiales que se usaron para esta investigación fueron proporcionados por el autor, básicamente revistas y el registro de una serie de diapositivas que en su conjunto sirven como herramientas de apoyo para justificar visualmente el desarrollo practico de este proyecto.

## Capitulo Uno

### **LA MIRADA DE LO INVISIBLE**

## **1.1 La escena de lo invisible a partir de los antecedentes relacionados con el fotograma**

### **"The Shadow Theatre"**

Las marionetas convencionales del "teatro chino" están construidas en el juego de tres dimensiones, mientras que el "Shadow Theatre" o "teatro de sombras" se distinguen por sus caracteres de dos dimensiones (Fig. 1)

El mundo se restringe entonces a:

**"Un juego fantasmal que presenta a su vez un efecto visual único no duplicado en otro medio dramático excepto en los films animados"** <sup>1</sup>

Así adoptado por los comunistas al Noreste de China en 1930 "el teatro de sombras" se transforma en parte del "folcklor popular" al cual la gente hace referencia como:

"Un cine rural" del que no se sabe cuando y donde apareció por primera vez ya que la única información que se conoce acerca de él data de la dinastía "Tang" y lo describe en función a:

**"Un juego de humos que realiza figuras de sombras, las cuales por su parte ilustran creencias sobre Buda previas a la vida y al trabajo del karma"** <sup>2</sup>

<sup>1</sup> Roberta, Stalberger Helmer, China Puppets, 1981, p. 148

<sup>2</sup> *Ibid.* p.157

Sin embargo más allá de lo popular o del entretenimiento el *Shadow Theatre* se construye sobre el principio de las siluetas o lo que se conoce como el manejo de cuerpos cortados cuya estructura traslúcida permite el juego de luces sin detalle



**Figura 1**

Una acción en donde parece que los humanos se asemejan a siluetas probablemente en imitación a las apariencias y movimientos de las figuras de sombras

Y aquí tengo que elaborar un paralelismo historiográfico a-temporal que relaciona al Shadow Theatre con el trabajo contemporáneo de *Cristian Boltanski* (Fig. 2)

Cuando este último recurre igualmente a las sombras y a las proyecciones casi "fantasmales", haciendo notar con esto que el principio de la sombra es universal, es decir, supera el tiempo y la cultural, aunque cada sociedad le da un valor específico.



Figura 2

En síntesis, pues, el *Shadow Theatre* como antecedente del fotograma pone en evidencia la existencia de una primera *no-visibilidad*. Un primer acercamiento al campo de lo inmaterial a través de lo artificial.

## "Las manos negativas de Altamira y Lascaux"

De todas las imágenes que encontramos en las cuevas según nos menciona Joaquín Vaquero las más emotivas son: "Las manos negativas", es decir:

Las aureolas de color cuyo centro aparece en negativo la huella de una mano y añade:

**"Se diría que la roca conserva el calor de la presencia, que la huella se ha hecho hace solo un instante"**<sup>3</sup>

Son imágenes de una realidad más fuerte aún que la fotografía porque la acción fue conseguida por contacto directo y en aquel mismo lugar tal como ocurrió miles de años después con el procedimiento fotográfico conocido como: *fotograma*

Sin embargo el descubrimiento de esta técnica más cercana a la fotografía que a la pintura no se habría producido sin el previo hallazgo de la pulverización del color y no habría sido posible con tal nitidez y perfección sin la práctica y el dominio adquiridos en la realización de los discos pulverizados.

**"Una acción claramente documental, mecánica, directa, que no pasa por la interpretación subjetiva del tema por parte del artista...un resultado sin duda expresivo gráfica y plásticamente"**<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Joaquín, Turcio Vaquero, Maestros subterráneos, 1995, p. 65

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 66

Y no obstante que nunca fotografiaron objetos reales si existe un testimonio turbador en la cueva francesa de Rocadour (Lot), donde han aparecido dos manos negativas artificiales (Fig. 3)

Lo que apoyaron sobre la roca para pulverizar encima del color no fueron las manos de un ser humano, si no dos plantillas recortadas en cuero bastante torpes sobre las que se proyectó color rojo, en una, y negro en la otra.



Figura 3

Ahora bien las siluetas que aparecen sobre un fondo arañado verticalmente no son en sí un logro artístico pero:

**“Sí lo es y de gran trascendencia la idea, el hecho técnico de que se trate de plantillas o trepas recortadas”<sup>5</sup>**

<sup>5</sup> Ibid. p. 67

Conjuntos de “*manos negativas*” cuyos hallazgos más importantes se encuentran en: La cueva pirenaica francesa de Gargas (con 190 ejemplares); en Cosquer (Provenza), (45); en las cantábricas de El Castillo (64 manos) y Fuente del Salín (15).

### **“La moda de los perfiles y Las siluetas (siglo XVII)”**

*“Los perfiles y las siluetas estos retratos con visos de sombras chinescas abundaban y podían ser producciones anónimas de feriantes”<sup>6</sup>*

Esta técnica que consistía en recortar el perfil de una persona en papel negro acharolado data de la época de Luis XI, y se aplicó a cuanto supusiera limitaciones, cortapisas (Fig. 4)



Figura 4

<sup>6</sup> Marie-Loups, Sougez, *Historia de la fotografía*, 1981, p. 44

Posteriormente las *siluetas* se difundieron rápidamente por Alemania y Gran Bretaña y de aquí a los Estados Unidos, donde fueron introducidas por el exiliado francés Fevret de Saint-Mesmin.

Paralelamente también tenemos que en 1786 Gilles-Louis Chrétien inventa el: "*physionotrace*".

Especie de pantógrafo que le permitió trasladar de una lámina de cobre el perfil del modelo que luego se retoca con agua tinta (Fig. 5)



Figura 5

El propio Chrétien, luego Quénedey y Gonord obtuvieron grandes éxitos en París con esta técnica que combina la silueta y el grabado substituyendo así a la aristocrática miniatura en su papel del retrato familiar.

Pero si bien el "*physionotrace*" no tiene nada que ver con el descubrimiento técnico de la fotografía si se le puede considerar como un precursor ideológico.

Un aparato cuya concepción se sitúa en medio del pensamiento romántico y científico.

Ese mismo pensamiento que después devendría en el desarrollo de aparatos como el microscopio cuya existencia abrió definitivamente el campo de lo *in-visible* (las células).

Años después Sir. Humphry Davy y Thomas Wedwood impregnarían papel y cuero en nitrato de plata colocando en su superficie objetos que serían expuestos al sol obteniendo con ello unas siluetas a las que llamaron: *fotogramas*.

Y ya *Lavater* también se interesó por el arte relativamente menor de la silueta como carácter revelador del mundo:

### **"Man Ray, Moholy Nagy, Christian Shad y El contexto surrealista"**

La fotografía del siglo XIX estaba comprometida en un realismo más o menos estrecho, y sólo cuando la pintura, el dibujo y aun la poesía descubrieron un mundo de la expresión más misterioso, empezó la fotografía a interesarse por él.

Pintores como Hausman (inventor, según algunos, del fotomontaje artístico), Max Ernst, Man Ray o Maholi Nagy fueron en efecto precursores o integrantes del movimiento de la nueva fotografía.

“*Subjektive Fotografie*” que quiere decir entender la fotografía subjetiva como fotografía humanizada, tal como lo advirtió *Medardo Rosso*:

“Debe corregirse manualmente la impresión para transformar los objetos en contornos cuyo recorte modifique la percepción del mundo tangible”<sup>7</sup>



Figura 6

Posteriormente el dadaísmo y el surrealismo añadieron nuevas dimensiones como el *azar* y el sueño, mientras que el constructivismo ruso le legó el reconocimiento de la impresión como elemento activo de la forma.

Así los objetos fotografiados muy de cerca, parcialmente o según una perspectiva o composición desacostumbrada producen una sensación de absoluta irrealidad que la fotografía abstracta ha explotado en la “*Fallender Tropfen*” de Kreisler, en los “*Studie*” de Kurt Blum o en las paredes vistas muy de cerca de Christian, que inevitablemente recuerdan los cuadros de Tapies

<sup>7</sup> Carlo, Bertelli, Arte italiano de las vanguardias, 1990, p. 45

No obstante no fue hasta la intervención de Moholy-Nagy y Man Ray cuando el concepto de los fotogramas tomó verdadera importancia, no solamente como una herramienta sino también como un recurso metodológico a partir del cual se rompía el sentido de mimesis que regia toda la pintura y la fotografía

Una actitud subversiva a través de la cual *Lazlo Moholy Nagy* (Fig. 7) llegó a la fotografía y sobre todo, al fotograma dándose cuenta rápidamente de que de los dos fundamentos de la fotografía: La cámara oscura y la fotosensibilidad de las placas de bromuro de plata, solo el primero, el efecto de la cámara ocupaba el interés del público mientras que el otro era tratado con negligencia, por lo cual se convenció firmemente que el valor artístico de la foto tenía que utilizar la luz y basándose en eso propuso el *fotograma* como un medio para componer las distintas caras de una misma superficie.

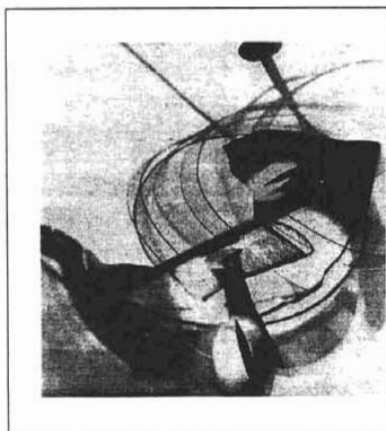


Figura 7



Por otra parte para *Man Ray* el recurso técnico del fotograma le permitió experimentar con objetos tridimensionales colocados sobre papel sensible y expuestos a la luz, obteniendo con ello un misterioso espacio de profundidad al cual denominó *rayografía* (Fig. 8) en derivación de su nombre. Imágenes obtenidas sin el empleo de la cámara fotográfica, que junto a los fotogramas y al collage fotográfico abrieron el espacio suficiente para nuevas y diversas expresiones.

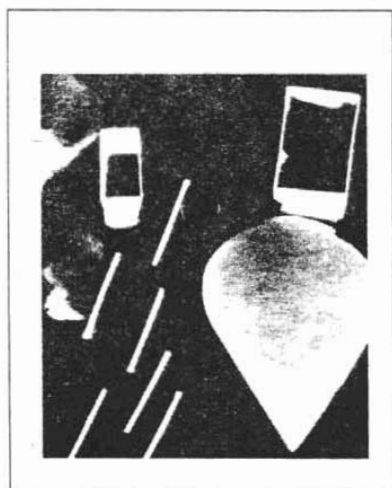


Figura 8

Aunque también ya antes en 1918 otro pintor del grupo dadaísta en Zurich llamado *Christian Shad* había logrado algo parecido al trabajo de Man Ray, sin embargo Shad solo trabajó con texturas planas y no con objetos tridimensionales (Fig. 9) lo cual sería la diferencia decisiva respecto a los trabajos del norteamericano Man Ray y de Bataille, tal como lo mostró Roland Barthes:

“Imaginaba un mecanismo que se asocia a dos corrientes de imágenes, una generada por la forma en una separación del ojo y la otra por su estatuto de recipiente las lágrimas / la yema / el esperma”<sup>8</sup>



Figura 9

Resumiendo, tenemos que decir que estas obras se alejaron del sentido icónico o simbólico para afirmarse como index, huellas.

Nuevas formas de representación que si bien parecían caóticas y absurdas, estaban definiendo los parámetros de un sentido más dinámico y multidireccional de entender la creación, así como lo demuestran las fotografías de Alvin Langdon o los rayogramas del español Antonio Saura (Fig. 10)

<sup>8</sup> Roland, Barthes, *La cámara lúcida*, 1989, p. 150



Figura 10

### 1.1.1 Definición y conceptos afines al fotograma

En una primera definición podemos mencionar que el *fotograma* es:

Una imagen fotoquímica obtenida sin cámara, por el simple depósito de objetos opacos o translúcidos directamente sobre el papel sensible, que se exponen a la luz y luego se revelan normalmente

No obstante esta definición resulta muy ambigua y general, en especial cuando nos enfrentamos a combinaciones entre las soluciones dadas por la luz y las establecidas por los químicos, así como por los diferentes tipos de papel y los distintos diseños previos a la impresión, eso sin mencionar el uso de flashes y lámparas dosificadoras.

Todo ello en conjunto constituye la gruesa de los fotogramas. Una gruesa que desde mi punto de vista solo contempla el aspecto técnico, el resultado concreto de la imagen, en oposición al campo *inmaterial* que nosotros venimos trazando desde las sombras chinescas. Huellas aparentemente no-visibles de las cuales *Rosalind Krauss* nos dará otra definición:

“La fotografía como índice, como sombra proyectada por la luz sobre una superficie fotosensible se demuestra claramente con esa clase de objetos que designamos con el nombre de: fotogramas”<sup>9</sup>

Y *Stezer Otto* a completa la idea:

“Incluso en el caso del fotograma, en que el objeto real está espacialmente más cerca de su representación, la proximidad extrema nunca es identificación en ningún momento el signo es la cosa”<sup>10</sup>

¿Pero la cosa si es el signo? ¿Y si el signo fuera la cosa cual sería su significado ante la imagen fotográfica?

Aquí considero que se abre toda una brecha entre los distintos tipos de fotografía experimental, e inclusive me aventuro a proponer que es a partir de estas nociones entre objeto y **signo** que va surgiendo la filosofía de la fotografía.

<sup>9</sup> Rosalind, Krauss, *Lo fotográfico*, 2002, p. 98

<sup>10</sup> Otto, Stezer, *Arte y fotografía*, 1981, p. 70

• Def. Cualquier cosa que evoca la idea de otra// Asociación arbitraria de un significado, o contenido semántico y de su referente, o expresión (*Diccionario Larousse Enciclopédico*)

Impronta inmediata que no implica a priori ni que se pase por un aparato de toma de vista (eliminación de la parte óptica en el dispositivo fotográfico), ni que la imagen obtenida se asemeje al objeto del cual constituye la huella, en tanto que:

**“El fotograma tampoco pasa por un intermediario (*el negativo*) antes de revelar un positivo; si no que desemboca directamente en una prueba negativa sobre papel”<sup>11</sup>**

Y en el mismo orden de consecuencias pero a un nivel más técnico *Dubois Philippe* añade:

**“El fotograma propone un simple juego de luz y sombra con densidades variables y contornos inciertos que no implica el uso de una óptica externa como recurso indispensable de la fotografía”<sup>12</sup>**

Porque lo que aparece en la superficie de los fotogramas no es otra cosa que el efecto de los diversos tiempos medibles de exposición y de la distancia entre la fuente luminosa y el objeto.

Sin embargo ahora resulta que:

**“Ya no hay objetos iluminados ante la cámara; ahora existen fenómenos *luminico-cromáticos*, creados por el propio fotógrafo según su voluntad de diseño”<sup>13</sup>**

Ejemplo de esto pueden ser los fotogramas elaborados sobre papel metalizado, los fotogramas virados, los fotogramas en película de color, los fotogramas trabajados con anilinas

Composiciones “*pictorizadas*” que median entre los quirográmas<sup>1</sup> y los luminogramas a la vez que se restablece el contacto directo con el propio sujeto y su imagen fotográfica

Relación compleja de los fotogramas donde podemos encontrar un trazado hecho con los químicos pintado con la luz y viceversa sobre una superficie previamente pintada.

También podemos encontrar fotogramas trabajados con objetos tridimensionales y ahí ya estaría implícito el uso de la luz, aunque al final estos queden re-trabajados con un trazado químico o en su variante con alguna alteración del proceso de impresión

Asintiendo con esto finalmente que el fotograma es la autentica fotografía sin cámara, la que se construye en su propio proceso, es:

## Una imagen acto

---

<sup>1</sup> **Nota:** Los *quiogramas* son imágenes elaboradas manualmente, mediante el trazo o trazado sobre una superficie sensibilizada a la luz, para su elaboración se recurre principalmente al uso de los químicos fotográficos aplicados directamente. Mientras que los *luminogramas* son literalmente las imágenes pintadas solo con la luz. (Vease autores como Spintzing Gunter, ó, Joan Costa).

---

<sup>11</sup> Joan, Costa Segales, *La fotografía*, 1991, p. 45

<sup>12</sup> Philippe, Dubois, *El acto fotográfico*, 1994, p.64

<sup>13</sup> Joan, Costa Segales, *op.cit* p. 56

### 1.1.1 El ensayo primero De lo invisible

*Invisible-* "Que no se ve por su naturaleza, por su tamaño, ó, por su situación. 2. Que no se puede ver (Diccionario Larousse Enciclopedico)

#### "La sombra inmaterial"

Antes de abordar directamente el tema de lo invisible a partir de su análisis formal, considero conveniente darle una segunda leída a la definición de "invisible" escrita líneas arriba, esta nos otorga de entrada tres posibilidades en su manejo: uno por naturaleza, dos por tamaño y tres por situación.

A juicio personal considero que nada más deberían de ser dos: una por naturaleza y dos por situación, la tercera excluida puede ubicarse en cualquiera de las otras y si de ahí remontamos a esa imagen que tenemos del fotograma como una huella, encontraremos entonces que existe una condición natural, es decir, no podemos atravesar la imagen con la mirada, la mirada más profunda se quedará solamente en el papel y si acaso tuviésemos una imagen abajo o encima sucedería lo mismo, porque ese, digamos, es el límite antropológico\* de lo visual/visible

Una mirada aparte donde lo *invisible* queda enlazado según mi criterio a "aquello que no vemos cotidianamente pero de lo cual somos susceptibles de percibir"

---

\* Def. Relativo a la antropología// estudio de la teoría filosófica que sitúa al hombre en el centro de su investigación. (Hill Durant, *Historia de la filosofía*)

Recuérdese simplemente las primeras imágenes producidas en Lascaux o los rituales chamánicos de los indios Yakis al norte de México.

En ambos casos la imagen se aparta de su carácter técnico para adentrarse en la antropología del conjunto. Lo que ocurre ante los ojos del chamán es tan real como lo que percibimos día con día.

Ahora bien, nosotros a diferencia de los chamanes o de los primeros pintores rupestres nos topamos con una condición contra-cultural, vivimos en una sociedad pragmática para la cual los mitos se han desechado en virtud de los llamados programas. Las imágenes virtuales que alejan cada vez más al hombre de su entorno natural

Preguntémonos cuantas veces nos hemos detenido a tratar de entender el paisaje, el clima, el ánimo de un atardecer o lo oscuro de una noche viajando en autobús.

Estos sencillos acontecimientos llevados al campo de la plástica van a ser los que nos sirvan como ligamento entre lo estético del "hacer" y lo natural del "quehacer"

Porque de principio lo *invisible* no es algo artificial, ni imaginario, nuestra vida diaria esta llena de "invisibles", piénsese solamente en el aire, en el viento, el calor, el frío, en eso que llamamos amor, también en el desamor, la soledad, el miedo, la angustia, etc.

Entidades afectivo/cognitivas donde el registro (imagen) reconstruye las dimensiones espaciales, difiriendo con esto del mundo de la magia que basa su significado en la repetición como un efecto de causas.

Con lo cual estaríamos hablando de una distancia, pero no de una distancia que va del hecho al sujeto sino de un alejamiento entre la persona y el suceso vivido.

Dicho de otro modo, al perseguir lo invisible mediante la fotografía lo que estamos haciendo es sustituir la irrealidad de la escena por otra igualmente irreal.

La realidad de algo que es real pero no es lo realizable.

Caso contrario, cuando nos decidimos a abandonar el aparato técnico, en este caso la cámara, entonces el campo de la visión se abre a la infinitud del discurso y el fotógrafo empieza a vivir a partir de sus acciones, a partir de su cuerpo manejado en todo su conjunto, ya sea en la imagen, en la acción de la imagen, en una imagen que retoma una acción o en una acción que personifica a una imagen.

### *El fotógrafo es la imagen*

Pero que es la imagen si no una extensión de nosotros mismos, un plano donde vemos realizadas nuestras aspiraciones y anhelos, de eso trata la fotografía social, la fotografía abstracta, la fotografía en general.

No obstante aquí no perseguimos a la fotografía, por el contrario, nos vemos perseguidos por la fotografía y por el desarrollo tecnológico.

Estamos siendo acosados por el discurso único de los medios electrónicos y esto como se vera después incide en la producción de libros, textos y por su puesto en la concepción que todos tenemos de la imagen del mundo.

De ahí que en mi caso lo invisible se aplique como una subversión hacia los objetos, hacia el impedimento de no ser totalmente del evento.

No ir tras el evento, pero si ser el evento mismo ¿Ensimismamiento? ¿Aislamiento?

No lo se, pero aquí voy a engarzar estas reflexiones a un primer elemento

Una primera herramienta que conjuramos como la materia de nuestro ritual: la sombra

Proyección opaca sobre la cual la luz y la oscuridad, a pesar de que se nos presenten con cualidades físicas completamente dominadas por la vida moderna y sus artilugios, siguen permitiendo que el mundo aparezca y desaparezca ante nuestros ojos, en tanto que:

La luz excesiva nos ciega de igual manera que la oscuridad más absoluta.

La claridad intermedia resulta ser una condición necesaria pero no suficiente.

De lo anterior partimos para decir que el mundo de la luz es el mundo de la multiplicidad, donde los perfiles de las cosas se definen con precisión y se sugiere la separación real de las mismas.

En el mundo de la oscuridad por el contrario, los perfiles se vuelven difusos hasta que resulta imposible delimitar las cosas que forman un conjunto indiscernible para unificarse finalmente en su obra total:

Por lo tanto la sombra es una propiedad física y no una sustancia que provoca el fenómeno visual; gracias a ella entramos en contacto con las cosas.

Vemos la imagen / cosa porque existe la sombra y por ende la luz.

Un cruce entre dos realidades: lo visible y lo invisible, de cuya composición ahora ya impresa se define la sombra como:

**“Una proyección de un objeto que recibe una luz desde un ángulo especial”<sup>14</sup>**

Ahora bien aquí tenemos que hacer una diferencia esencial respecto de la sombra desarrollada por la fotografía tradicional y la sombra producida por la fotografía sin cámara.

<sup>14</sup> Osvaldo, López Churrúa, *Estética de los elementos plásticos*, s. f, p. 107

En el primer caso la sombra dependía de la disposición de las cosas expuestas a la luz (Fig. 11); en cambio en la fotografía sin cámara la sombra irrumpe en la composición en calidad de protagonista (Fig. 12)

Las luces y las sombras modifican los movimientos de lo invisible.



**Figura 11**

Y yo añadiría algo a lo anterior, en el caso de la fotografía tradicional también debe tomarse en cuenta el ángulo de la cámara, así como la sensibilidad de la película y las condiciones de toma de vista al momento de generar la sombra en la imagen.



**Figura 12**

Entonces el tema ha dejado de ser la **exposición** de un suceso para asumirse como la **transformación** de un fenómeno, en el cual se encuentra el contenido expresivo de la imagen.

Por otro lado a la luz de estas primeras consideraciones debemos agregar que existe un proceso de aparición donde la sombra se asume como forma y esta a su vez va definiendo los límites de lo **intangible** •

De este modo la sombra participa de dos actitudes:

Aquella en la que el espacio es forma como idea preconcebida, y esta otra, en la cual se concreta y se define una vez que ha conseguido poner de relieve la invisibilidad de la materia, instituyendo con esto todo un juego de diferencias respecto de la técnica y el molde.

Sin embargo otra diferencia nos dice; solo hay proyección cuando hablamos de **luminogramas**, en el otro caso hablamos de una sombra mancha producida por el trazado de los químicos, **quiogramas**.

Por lo tanto hay tres variantes esenciales en el manejo de las sombras:

• **Def.** Que no debe o no puede tocarse (Hill Durant, *Historia de la filosofía*). 2. Serie de símbolos complejos que representan entidades impalpables y hasta cierto punto irrepresentables (Naief Yehya, *El código de lo intangible*, catálogo de Mauricio Cervantes, 1994, p. 2)

El caso de la fotografía tradicional donde la sombra depende de la situación exterior del objeto y del aparato mecánico (Fig. 13)



Figura 13

El caso de la pintura donde la sombra es un elemento artificial que esta dado por la cantidad de materia que se le agrega al objeto/pintura (Fig. 14)



Figura 14

Y finalmente el caso de los fotogramas donde la sombra es realidad y objeto a la vez en tanto que su materia se asume como forma organizada en el espacio de la impresión plana (Fig. 15)



Figura 15

Sin embargo en el mundo exterior no es posible encontrar situaciones blanco / negro, pues el blanco y el negro son límites, son situaciones ideales.

El negro es la ausencia de luz; el blanco es la presencia total de la luz.

Entonces lo invisible a partir de la sombra-mancha generada en los quirogramas es: una acción pictorizada. A lo que Merleau-Ponty responde:

**“Mi certeza de que estoy conectado con el mundo por medio de mi mirada ya me promete, si dejo que divague esta, un pseudo mundo de fantasmas”<sup>15</sup>**

<sup>15</sup> Gyorgy, Kepes, El lenguaje de la visión, 1969, p. 78

Y es que conforme la mirada se adentra, la sombra, propiedad de lo opaco y material, le cede paso a una luz, trama impalpable en que se tejen las siluetas, al respecto *López Churrúa* agrega:

**“La luz conoce una nueva dimensión ahora si es un elemento plástico que coloca en situación crítica la existencia de la imagen”<sup>16</sup>**

De ahí que se haya dicho que la sombra puede prestar valor a las imágenes, reconociendo en ellas algo suyo o él mismo, en tanto que:

**“La alternancia de las luces y las sombras se dirige hacia un fondo imaginado, estableciendo campos espaciales”<sup>23</sup>**

Diálogo de las apariencias y las apariciones donde la palabra (sombra) se utiliza para designar la persistencia del “yo” en tanto que

Manuel Ballesteros nos dice:

**“La sombra se contempla como la aprehensión del ente en su presencia, la aprehensión de la presencia en la esencialidad del puro aparecer”<sup>17</sup>**

Ese mismo aparecer donde finalmente reflexionamos:

La sombra como elemento del

<sup>16</sup> Osvaldo, López Churrúa, *op. cit.* p.109

<sup>17</sup> Manuel, Ballesteros, El devenir y la apariencia, 1985, p. 75



fotograma nos revela el fundamento oculto de la acción invisible, es decir, la causa primera por donde la imagen / huella así producida pretende inscribirse de una manera estable.

### **“La silueta signo de lo invisible”**

En “La novia” y en “Dados” no es el “yo” el que anexa al objeto si no a la inversa, nosotros nos vemos viendo a través de la opacidad de la puerta del “Ensamblaje” o de la transparencia del “Gran vidrio”

Una doble visión parecida a la que produce el fotograma cuando nos miramos a través de su estructura física, porque:

Lo que se tiene ante los ojos aun aprendido como huella o como marca, parece huir de esa superficie en que se muestra para abrirse a un campo más extenso, más lejano: la silueta.

Es propio decir entonces que la forma se puede construir por medio de la línea o la mancha, a través de la idea de la *secuencialidad*, que es el componente temporal implícito en la elaboración y en la formación de los libros alternativos.

Sin embargo aquí hay que mostrar una diferencia importante entre línea y mancha:

En primera instancia la línea es el soporte visible de la escritura y del dibujo, mientras que la mancha mucho más realista en su función representativa- es soporte visible de la pintura y de la fotografía.

La mancha contrariamente a la línea, implica las nociones de contorno (la forma de la mancha) y de valor (el contraste).

Así mismo el contorno como mancha delimita el contorno de su fondo, también como mancha; el valor es el que delimita el contorno. Y aquí vamos a unir el concepto de contorno con el de las siluetas, mediante una cita a *Gubern Roman*:

**“La identificación visual de la silueta se basa en el invento del contorno que no existe en la naturaleza porque es artificio creado por el hombre primitivo cuando quiso representar sus objetos ausentes”<sup>18</sup>**

Y agregaría: las siluetas solo pueden ser vistas si, al mismo tiempo que su presencia ante los ojos se enfoca y se figura su fugacidad. Tal es la totalidad de la visión

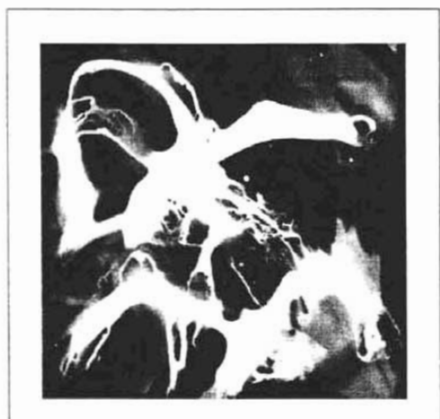
Resumiendo tenemos que:

La mancha es una forma y la forma delimita el valor del plano donde se producen contornos y contrastes, es decir, sombras y luces.

Por lo tanto la silueta no es ni agente físico, ni sustancia, por el contrario, las siluetas son construcciones que responden a un ordenamiento mental (Fig. 16)

---

<sup>18</sup> Gubern, Roman, *La mirada opulenta*, 1986, p. 97



**Figura 16**

Asumiendo con esto que al “logos” se le une la materia como instrumento que hemos tenido que incorporar debido a que la mente sola no es capaz de provocar un hecho estético, se necesita de la materia que ordena y construye.

Con lo cual tenemos ya los elementos de lo invisible, es decir, la luz y la sombra como materia y la visión como una proyección mental que conduce al agente de la idea en sí.

Ahora bien Manuel Ballesteros nos define las siluetas en relación a:

**“Vacíos de sustancia que crecen negativamente en la imagen, condensando su dinámica expansiva o de ensombrecimiento”<sup>19</sup>**

<sup>19</sup> Manuel, Ballesteros, op.cit. p.60

Dicho de otro modo, la silueta producida por los fotogramas asume la doble función de apariencia y aparición dentro del campo de lo invisible, porque de no ser así, ¿qué evidencia nos queda para delatar lo que hemos venido citando como no-visible?

Deduciendo con esto las relaciones subjetivas / objetivas traspasadas al campo visual, es decir

El fotograma se mira y nos mira evidenciando en sus contornos, en sus límites un flujo de materias indeterminadas cuya única aparición sólo puede estar dada por la silueta, por el límite de la sombra y si es que acaso se le quiere decir también así, por la sombra de la huella como disolución del vacío (Fig. 17)



**Figura 17**

Lo anterior equivale a decir que la silueta dentro la invisibilidad del fotograma, más bien se trata de un caso ontológico en la medida en que por ella (la silueta) se adecua la esencial aparición de lo presente.

Ahora bien debemos concluir este apartado diciendo que: En cuanto la sombra se vuelve proyección del acto invisible, este va definiendo la forma de sus desplazamientos, hasta asumir a la silueta como un límite, es decir se va afinando.

## 1.2 Hacia una sintomatología de lo invisible:

### “Visión y videncia”

A manera de inicio, en este apartado voy a desarrollar un argumento acerca de la llamada fotografía post-moderna:

Mientras que la fotografía del siglo XIX se mantuvo preocupada por el ser; la fotografía del siglo XX ha estado preocupada por el tiempo.

La fotografía del siglo XX es verbo, trata de eventos, acciones, movimientos, de la transportación de realidades insubstanciales en el tiempo.

Realidades que van más allá del aparato de toma de vista, en tanto que estas a su vez están relacionadas con lo que muestran del mismo modo que la visión se relaciona con lo que vemos.

Se anulan entonces las apariencias.

La realidad *visual / visible*.

En otras palabras nos encontramos ante:

“La subversión a la función de reproducir o de re-presentar lo que ya hemos visto.”<sup>20</sup>

Ahora bien, aquí se tiene que dar una diferencia fundamentalmente de sentido entre la idea de representación y de presentación.

En primer lugar la representación corresponde a un orden de aparición donde lo que se maneja es la apariencia de los otros, la realidad de aquello que no es el objeto en sí pero que está dentro de la imagen del objeto. Una representación exterior del mundo.

En tanto que presentar significa hacer presente la apariencia del “yo”, pero no del “yo” individual sino del “yo” visual.

Admitiendo con esto último que el ser común no se apropia de lo que ve: solo se acerca por la mirada, se cierra al mundo.

La **videncia**• originada por el fotograma no es decisión del espíritu, sino una consecuencia natural de una visión desplegada sobre las apariencias

---

<sup>20</sup> Georges, Huberman,  
Lo que vemos lo que nos mira, 1997, p.79

•Def. Disece de la acción de adivinar el porvenir o cosas ocultas, o de prever lo que va a ocurrir (*Diccionario Larousse Enciclopédico*)

Con lo cual el enigma según nos dice *Merleau-Ponty* reside en que mi cuerpo es a la vez vidente y visible. Y si nosotros actuamos directamente sobre el fotograma este también comparte la misma condición.

¡Pero cuidado!

Esa aparente visibilidad solo es momentánea, más allá de esta se encuentra el fotograma como un vidente que mira todas las cosas pero que también se puede mirar y reconocer en lo que ve.

El se ve viendo, se toca tocando, es visible y sensible para sí mismo.

Dos lecturas que se conjugan como lo interno y lo externo del fotograma en tanto que la mirada resulta principio de potencia, síntoma de indagación que muestra y señala aquello que lo hace la **situación** de una mirada.

Con lo cual añadimos que el problema de la visión no es eliminado: es remitido del “pensamiento de ver” a la visión en acto.

Por que mirar es conquistar, afirmar una posición mágica del objeto como si realmente fuera el ojo cálculo con lo visible y sin embargo visión física equivale aquí a ceguera espiritual, lo mismo que visión espiritual equivale a ceguera física.

Entonces debemos suponer dos funciones teóricas al fotograma:

La primera que consiste en recibir del exterior como impresión sensible (esto es ver superficialmente) y la segunda que consiste en dirigirse hacia el exterior cargado de una intención y esto es mirar/ profundizar, mientras que:

“Vamos viendo hasta que queremos mirar, porque mirar es en primer lugar, mirar fuera”<sup>21</sup>

Y al respecto *Jean Paris* nos aclara:

“Si ver equivale a registrar mecánicamente formas y colores, mirar es sujetar el ser en el espacio por una aparición voluntaria que se opone a la vista”<sup>22</sup>

Luego, la mirada del fotograma no sólo implica el hecho de la aparición y la apariencia; también constituyen la oportunidad de inaugurar, o también de ver que se inaugura algo destinado a prolongarse y a dilatar el campo sensible de la percepción tal como lo menciona *Combalia Beaux*:

“Ver es el esfuerzo de crear la presencia, posibilidad de revelación del ser al otorgarle a la cosa una forma a través de la expresión”<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> Eulalia, Bosch, El placer de mirar, 1998, p. 121

<sup>22</sup> Jean, Paris, El espacio y la mirada, 1967, p. 220

<sup>23</sup> Victoria, Combalia Dexeus, La poética de lo neutro, 1975, p. 70

Llegando con todo esto a un momento en que hay que franquear lo infranqueable:

Porque para nosotros, “*invidentes*” aquello que vemos difícilmente es separable de lo que pensamos.

Y lo que pensamos nos hace aclarar rápidamente el término “*invidente*” en relación a que existen cinco categorías diferentes en los niveles de percepción:

Ciego, débil visual, *invidente*, *vidente* y *clarividente*.

Siendo nosotros en este sentido *invidentes* por estar afuera del proceso de la imagen/fenómeno, es decir: somos *invidentes* por la falta de capacidad perceptiva en términos de información, en tanto que:

¡Hay que hacerse *vidente*!... hay que hacerse visible a través de lo invisible y viceversa

Agregando con todo esto que:

**“Hay un ver en la visión profética pero también el ojo del espíritu tiene un punto ciego, una no-visibilidad dentro de la visibilidad”<sup>24</sup>**

Y alguien podría decir entonces que el fotograma solo se reduce a captar apenas una parte infinitesimal de lo que acontece a su alrededor

¡Pero no!

---

<sup>24</sup> Homero, Altosor, Cosmologías de Minkowski a Merleau-Ponty, 1999, p. 27

El fotograma nos enseña algo más importante, algo más trascendente en tanto que veo la profundidad y ella no es visible, puesto que se cuenta entre nuestro cuerpo y las cosas, y estamos pegados a él.

Dicho de otro modo el fotograma nos induce a mirar en la distancia y no a la distancia. Por lo tanto concluyamos este apartado retomando una frase de *Merleau-Ponty*: “La visión es el reencuentro de todos los aspectos del ser”

### **“Apariencia, aparición y desaparición”**

Tenemos que empezar diciendo que la realidad no es una ilusión.

**“La realidad es lo que aparece y nada más... un acto casi natural sin manipulación alguna”<sup>25</sup>**

Circunstancia donde el fotograma nos dice:

Primero veo legítimamente un patrón de claroscuros o de colores otorgándonos con esto cierta inversión del término visible que quedaría así:

El fotograma ve solamente lo que puede ser visto en tanto que la visión se desdobra encontrándose por una parte la visión sobre la cual reflexiono, a la que no puedo pensar de otro modo que como pensamiento, como lectura de signos.

---

<sup>25</sup> Victoria, Combalia Dexeus, **op. cit.** p. 85

Visión que según *Kepes Gyorgy* es ante todo un recurso de orientación; un medio para medir y organizar acontecimientos espaciales

Propongamos entonces que la visión no solamente es orientación si no también acción, movimiento constante de las apariencias y de las apariciones.

Un *real existente* que los ojos no han podido ver pero que es susceptible de ser visualizado, a la vez que:

La simple presencia no impone ya al fenómeno la cualidad de real, la realidad no será ya simplemente vivida como tal, ahora será cuestionada ante todo por la conciencia diversificada

Porque bajo la óptica de lo invisible la aparición no solo transforma la presencia en secuencia, también designa el primer elemento de la cadena como elemento significante, asumiendo con esto que cuando se disipa una ilusión, cuando estalla de repente una apariencia, es siempre en beneficio de otra, que retiene por su cuenta la función ontológica de la primera (*simultaneidad*)

De ahí que las desapariciones estén dadas por ese trayecto en el cual todo es fuga. Un movimiento donde el fotograma está y habita desde la no claridad de la mirada.

Mientras que ya en sus escritos de "La cámara lúcida" *Roland Barthes* nos aclara que cada foto es leída como la apariencia privada de su referente inalienable.

Una huella singular, que atestigua el pasaje de la aparición a la apariencia concebido aquí como un fenómeno de (tintura física) que por oposición a (tintura química) es la esencia molecular.

Principio de distancia y proximidad que en su duplicidad resulta ser:

Un horizonte de cosas no vistas o incluso no visibles.

Ahora bien aquí tenemos que hacer notar que al referirnos a los términos de distancia y proximidad lo que estamos elaborando tiene que ver con los conceptos de la "proxémica" y "proxemística"

Definiendo con ello dos relaciones diferentes, la primera que se define como:

La relación de identidad de los espacios generada por las distancias desde el punto de vista **corporal**, es decir, relación que da entre sujeto y sujeto.

Mientras que la "proxemística" se entiende como:

La relación de identidad de los espacios generada por las distancias desde el punto de vista **perceptivo**, es decir, relación que se da entre sujeto - objeto.

Siendo esta última la que nos atañe para el caso que tratamos aquí.

En tanto que la cosa percibida a través del fotograma es un fantasma de la visión, una pre-cosa donde lo movido de la apariencia (desenfoco) nos sugiere una apariencia privada de su referente (Fig. 18)



Figura 18

Dos maneras de mirar que se complementan en:

Ser el objeto de su mirada y en comprobar que mira nuestro mundo, es decir, toda aparición tiene una apariencia y la apariencia también es aparición siempre que se le encuentra en el vacío del mundo.

Situación de movimiento donde la aparición que es propiedad del fotograma, le cede paso a la forma impalpable del fondo en medio de una disolución plena de la corporeidad, porque como nos dice *Combalia Beaux*:

“ El que aparece es todo para sí, porque todo su ser consiste en aparecer y por lo tanto, en aparecerse y se llama espíritu” <sup>26</sup>

Señalando en este sentido que la aparición dentro del fotograma implica pues no solo un gesto de corte en la continuidad de lo real, si no también la idea de un paso, de un salto irreducible cuyo acceso produce una fijación por haberse visto a sí mismo como realidad que se encuentra tras su apariencia.

Una proyección de la cual *Roman Guber* señala:

“La verdadera aparición de la imagen es visión espectral por estar cortada, separada y huella única, singular, por ser indicial” <sup>27</sup>

Se tiene entonces que clarificar la posición del fotograma dentro del fenómeno de la aparición como:

La forma de la profundidad que se extiende más allá del objeto en tanto que esta no es patrimonio de la creencia si no elemento formal que hace ver la potencia de la mirada en un mundo donde la separación material se asimila como separación visual de la realidad

<sup>26</sup> *Ibid.* p. 95

<sup>27</sup> Gubern, Roman, *op.cit.* p. 198

### 1.2.1 La frontera de lo invisible

#### “ La invisibilidad a partir del fotograma”

Ya se dijo pues que los fotogramas inician con la proyección de una sombra sobre una pantalla, no obstante yo preciso modificar este concepto: En realidad lo que se trabaja es una luz, un haz luminoso cuyo desplazamiento genera una sombra dentro del espacio, anotando con esto que la sombra es en realidad: *Una luz en negativo*

No obstante esa negatividad es la que hace que el fotograma necesite de la mirada y que por consiguiente, no sea visible sino como una estructura que se instala en toda la extensión de lo que vemos y no al margen.

Porque ambos movimientos el de visibilidad e invisibilidad no se confunden si no que se cruzan en una acción simultánea parecida a la que menciona *Merleau-Ponty* cuando explica que:

Dentro de las cosas existe una negatividad que no es ausencia, ni es diferencia, más bien es parte de la visión, complemento de lo invisible que se hace visible al pronunciarle:

**“Una negación -referencia, relacionada con una distancia – negación que es común a todo lo invisible como dimensionalidad del ser”<sup>28</sup>**

<sup>28</sup> Juan, García Ponce, *La aparición de lo invisible*, 1972, p. 105

Dicho de otra forma lo “movido” de la apariencia no rompe la evidencia de la cosa, por el contrario, ese movimiento dentro de los fotogramas (Fig. 19) instaura la posibilidad de la aparición y de la trascendencia visual, llegando con ello á:

Un cambio mediante el cual las apariencias quedan instantáneamente expuesta no solo ante el ojo, sino también ante el cuerpo y ante el movimiento de este sobre el material sensible a la luz.



Figura 19

No obstante lo que realmente me interesa en este punto ya no es decir que existe lo invisible, o, lo visible, si no por el contrario, el proceso que lleva de uno a otro extremo, asumiendo con esto que ahora tengo la percepción de la cosa misma y no una re-presentación, es decir:



Se ha producido un desplazamiento que me permite vincularme directamente a la formación de la fotografía sin cámara, la cual por su parte ontológicamente también significa mi aparición dentro del campo de lo invisible y aquí permítaseme hacer una cita a *Combalia Beaux*:

**“No sólo el arte ha dejado de representar apariencias, si no que también ha dejado de representar esencias, para pasar a presentar la realidad misma, a hacer actuar incluso a la propia realidad”** <sup>29</sup>

Un cambio cuantitativo donde lo invisible no es una cualidad, ni un fin, sino por el contrario:

Lo invisible es una realidad en la cual se establece una relación singular entre mis ojos y mi cuerpo.

Porque solo veo la cosa cuando se encuentra en su radio de acción, por encima de ello está la materia, el tacto, más abajo el contorno menos preciso. Y ahora que hablamos de contorno debemos incluir otro elemento plástico: el trazado, el dibujo, la quirografía que construye la imagen dando forma a la materia, a la vez que:

**“El acto de dibujar no aparece como un estado de conciencia referido al acto puro de pensar, en cambio sí des-oculta el discurrir del pensamiento”** <sup>30</sup>

<sup>29</sup> Victoria, Combalia Dexeus, *op. cit.* p. 55

<sup>30</sup> Joan, Costa Segales, *op.cit.* p. 78

Ese mismo pensamiento donde el contorno da a ver el ascenso hacia la forma en tanto que esta se muestra esquiva en un proceso abierto a la visión. Porque dibujar (con la luz) no solamente es construir como en el caso de la pintura, si no también es intervenir directamente como en el caso del cine, es decir:

A través del trazado le otorgamos secuencialidad a los espacios y a las acciones pre-fotográficas de las imágenes sin cámara.

Ahora bien, López Churrúa nos dice:

**“Del choque entre la mente que ordena y la materia que se resiste, por imperativo de su fuerza expansiva va surgiendo la imagen”** <sup>31</sup>

Y aquí tenemos que generar un breve paréntesis para decir rápidamente que en el siglo XVII la exploración de lo invisible se acerca a sus primeros logros con la anatomía microscópica de *Marcello Malphigi* y la microscopia de las bacterias de *Van Leeuwenhoek*.

La exploración de lo invisible entro así en un nuevo estadio.

La visión fugaz quedaba conservada en una imagen objetiva de la cual nos trasladamos lentamente al gran vidrio de Duchamp y posteriormente a los textos de Merleau Ponty y de Juan García Ponce.

<sup>31</sup> Osvaldo, López Churrúa, *op.cit.* p. 45

Este último, por cierto, nos dice que:

Una imagen bisagra es aquella que al desplegarse o al replegarse, física y mentalmente nos muestra la forma de lo invisible.

El contorno entre los dos universos esenciales: el del “yo” y el de “los otros”

Una imagen que nosotros venimos desarrollando desde el fotograma y que en buena medida nos ha llevado hacia los límites de lo invisible.

A lo que *Octavio Paz* responde:

**“Lo que vemos no son sino momentos y estados de un objeto invisible, etapas de un proceso de manifestación y de ocultación de un fenómeno”<sup>32</sup>**

Un sentido de dimensionalidad que se abre como profundidad detrás de la altura y la anchura de la imagen, en tanto que:

El “ser” y la “nada” son dos propiedades cuyas abstractas confinadas a describir la estructura y la integración de lo invisible sobre lo visible.

De ahí que para una ontología de lo interior, no haga falta construir la trascendencia, porque la trascendencia es lo primero, como “Ser” forrado de nada y lo que hay que explicar en verdad es su desdoblamiento, es decir:

---

<sup>32</sup> Octavio, Paz, *Apariencia desnuda*, 1978, p. 140

Sus relaciones espacio tiempo en función de las cualidades plásticas del libro alternativo.

Y aquí corrijo mis ideas, al reafirmar que el fotograma trabajado directamente con los químicos fijador / revelador y viceversa, es ante todo una mancha, una pictorización no una fotografía

Una imagen-acto donde lo invisible ya no es disperso, ahora se asume bajo la forma de una presentación y por tanto empieza a dejar de ser intocable, en tanto que lo visible no es totalmente dado a la visión y recíprocamente.

Así cuando digo pues que todo ser visible es invisible me refiero a la percepción y a la impercepción, en donde ver es siempre ver más de lo que se ve. Aclarando con todo esto que lo invisible no es lo contrario de lo visible

Pero en cambio lo invisible si resulta ser una distancia que hace notar la ausencia, en tanto que: no se ve si no lo que se quiere mirar y permítaseme aquí volver a tocar el concepto de proxémica en relación ahora a, una cita de Joan Costa que dice así:

**“También existe una proxémica emocional, donde la proximidad no es física, ni espacial, ni geométrica, es exclusivamente psicológica”<sup>33</sup>**

No obstante yo arremetería contra este juicio al afirmar que:

---

<sup>33</sup> Joan, Costa Segales, *op.cit.* p. 57

Lo que estamos elaborando en los fotogramas trabajados directamente con los químicos es en realidad una *proxemística* gestual, objetiva, encaminada a sintetizar el proceso fotográfico y no a revelar los aspectos imaginarios de la imagen.

Dicho de otro modo, lo invisible no es lo psicológico, ni lo imaginario, lo invisible es un gesto cuya distancia acompaña siempre al acto visible y viceversa.

Con lo cual nos oponemos al concepto de invisibilidad que tiene *Merleau-Ponty* cuando este nos dice:

**“Existe una invisibilidad de principio: no puedo verme moviéndome, no puedo asistir a mi movimiento”<sup>34</sup>**

Yo diría que al entrar en el campo de las sombras y de las luces lo que estamos haciendo es desplazar la visión fragmentada del mundo para unirnos al proceso de formación de la misma, es decir:

Estamos asistiendo al acto original de la visión y, si es nuestro cuerpo el que dirige las fuerzas causales entonces

¿Qué vemos?  
¿A quien vemos?

Al respecto la respuesta me parece muy clara:

---

<sup>34</sup> Maurice, Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*, 1970, p. 280

Somos nosotros mismos los que paradójicamente nos vemos viendo y con esto propongo que ya hemos dado el paso sustancial dentro de todo este proceso de la visión, porque ahora ya no somos invidentes, ni videntes, ahora nos asumimos como clarividentes.

Por saber, por ser y por estar dentro de un proceso formativo del fenómeno.

Mientras que lo intocable del tacto, lo invisible de la visión, lo inconsciente de la conciencia, esa ceguera que la hace conciencia ya la hemos abandonado por una relación directa entre el objeto y mi cuerpo.

Ese mismo cuerpo que según *Merleau-Ponty*:

**“ Define lo sensible, lo visible, no como aquello con lo que tengo relación de hecho por visión efectiva, si no también como aquello de lo que puedo tener posteriormente percepción”<sup>35</sup>**

Cual sería entonces el giro de nuestra investigación si apuntando en esta línea de pensamiento definiéramos lo invisible como aquello con lo que no tengo relación de hecho y del cual tampoco tendré relación posterior de percepción.

No obstante aquí volvemos a la intención original y acentuamos nuevamente la condición corporal reconociendo que esta ya forma parte de las categorías de lo invisible, así como la sombra, la luz, la distancia y la proximidad.

---

<sup>35</sup> *Ibidem*

De hecho es mi cuerpo una proyección-introyección donde se efectúa la división yo-otro, otro-yo.

Doble inscripción del adentro y del afuera donde el solo eje de la sombra, la punta de mis dedos que no son nada, se pueden volver, se pueden tocar y entonces se ven cosas.

Más a un, las cosas ven, ya no como extensión de nosotros, si no como un nosotros desprendido que se introduce, no se interpone en el campo de lo intangible y que con ello nos envuelve en un desdoblamiento de las cosas.

Condición complementaria para la cual el objeto también nos ve; más exactamente: nuestra mirada esta incluida en el objeto de tal forma que mi mirada hace la imagen sólo a condición de que yo acceda a ser parte de la imagen.

Miro la imagen pero la miro mirando lo que miro. No obstante lo dicho, no debemos de olvidar que ya hemos pasado ese tramo del vidente y del visor; ahora somos *clarividentes* por la razón compleja de que podemos movernos en la nada y formar parte de ella como una mirada que surge y actúa desde el fondo de la sombra, transformada ya en contorno, en silueta y después... nuevamente en nada.

Pensamiento circular, del cual para cerrar este apartado tratare de definir nuestra condición invisible basándome en que:

Nosotros los invidentes culturales llevamos siempre el deseo intrínseco de querer vernos a nosotros mismos, un deseo que implica ser visto por otro.

Pero no por otro que sea tercero, si no por otro que es grado cero del "yo", grado cero de mi espacialidad asumida como, estado neutro donde la cosa vista es ahora aquello mismo que pensamos ver en tanto que la visión no es eliminada: es remitida del pensamiento de ver a la visión en acto.

### **Un Acción Photographic; Manipulación ó performance de lo invisible**

La configuración mental de las imágenes que nosotros elaboramos difiere ostensiblemente de la bidimensionalidad nos dice *Rafael Roncero* al referirse a los fotogramas, siendo que en el que-hacer humano de captar la luz y fijar imágenes se repite el mismo esquema primario:

Una realidad que emana o refleja luz, un elemento focal que la capta y finalmente un trabajo que materializa lo captado. Sin embargo es posible como ya hemos visto, producir imágenes de luz bidimensionales alterando la concreción del proceso de tamización de la luz que impone la existencia de la cámara.

Una fotografía sin cámara de la cual decimos:

“Puede existir un cuadro sin pinceles o sin pintor, incluso sin pintura, o un edificio sin paredes, una escultura sin materia, un poema sin palabras, y por supuesto una fotografía sin cámara”<sup>36</sup>

Se trata pues del relevo metafísico entre la materia y el acto.

El hacer sin materia y el a-ser materia en acción sobre el cual *Dubois Philippe* reflexiona:

“La foto en principio, es del orden performativo, en la acepción lingüística de la palabra, cuando decir es hacer, tanto como en su significación artística, la performance”<sup>37</sup>

Historiográficamente hablando sería el caso de Duchamp y Pollock a quienes mantendré en este apartado como las dos posibilidades sobre las cuales se va cerrando la idea de mi proyecto de investigación y posteriormente la elaboración física de mi libro alternativo.

De ambos autores se desprenden dos grandes movimientos en el siglo XX:

- El arte conceptual (Fig. 20) y
- El Action Painting (Fig. 21)

<sup>36</sup> Miguel, Castillo Oreja, *La fotografía sin cámara*, 1994, p. 25

<sup>37</sup> Philippe, Dubois, *op.cit.* p. 187

Ambos movimientos independizan la idea del objeto, prevaleciendo en uno el interés por el contexto y en el otro el proceso mismo como acción.

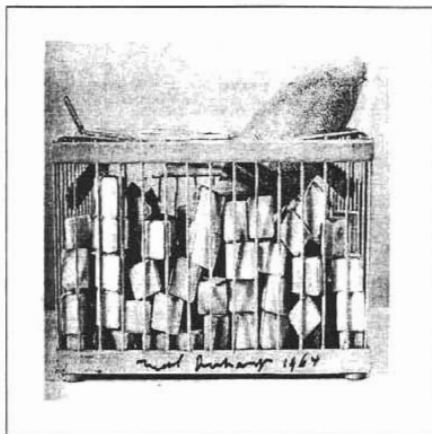


Figura 20

De ahí que presuntamente yo encuentre esta relación con los fotogramas, en base a esa sobrevaloración del acto sobre la materia.

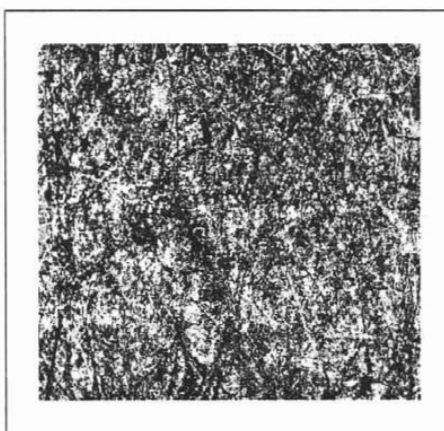


Figura 21

Ahora bien regresando al tema de lo invisible es necesario esclarecer que ya en este momento no hablamos de sombras, ni de contornos aislados, hablamos de las dos cosas en conjunto y de una tercera: el proceso.

Porque como bien dice *Graciela Kartofel*:

**“Lo importante ya no es el resultado sino la acción donde se revalida la presencia del objeto”**<sup>38</sup>

Y el objeto en nuestro caso es una mirada a la cual definiremos en el campo abierto de las formas como el proceso desdoblado.

Así mismo el problema de clarificar lo invisible en un hecho estético se nos complica, por un lado tenemos el proceso, por el otro tenemos el objeto y habría que insistir aquí en una aparente neutralidad de fondo que posteriormente nos permita movernos hacia alguno de los dos lados.

Pero ¿porque no estar en las dos situaciones al mismo tiempo?.

Y si mejor aún, sobreponemos las dos situaciones, las dos realidades como una sola. Permitáseme volver entonces a la cuestión de lo invisible a través de la profundidad:

**“La profundidad que es reversibilidad de las dimensiones, en la que todo es a la vez, donde altura, ancho y distancia se expresan diciendo que una cosa está ahí”**<sup>39</sup>

Abriendo con ello las posibilidades para conjugar dos momentos diferentes de la creación:

- El “ir” siendo y
- El “estar” siendo.

La objetivación de lo invisible entendido como el manejo de lo múltiple y del vacío, ya que ambos son complementarios, no diferentes como se había pensado al principio.

En eso consistiría desde mi punto de vista el *Acción Photográfica*.

### **“Consideraciones finales de capítulo”**

Para cerrar el tema de lo invisible a partir de los fotogramas, concédaseme iniciar con una serie de pensamientos opuestos a mi tesis:

- Al mirar una fotografía no buscamos el conocimiento de un objeto, sino el bosquejo de una historia.

---

<sup>38</sup> Graciela, Kartofel, *Ediciones de y en artes visuales*, 1997, p. 102

---

<sup>39</sup> Maurice, Merleau-Ponty, *El ojo y el espíritu*, 1985, p. 50

- La fotografía no tiene significación en si misma, su sentido es exterior a ella, esta esencialmente determinada por su relación efectiva con su objeto.

Los fotogramas tomados desde el punto de vista de lo invisible, son acciones que responde a una objetivación de la "nada" como sujeto de la invisibilidad.

Afirmando por consiguiente que el objeto si aporta conocimiento y así mismo el objeto es conocimiento cuando quien lo busca tiene que introducirse en él a través de algún sentido: Vista, olfato, tacto.

Con lo anterior queda casi contestado el segundo argumento señalando solamente que:

No miramos un fotograma, si no que miramos a través de él y por él en el campo de lo invisible, con lo cual nuestra posición se ha invertido:

No se nos mira, miramos.

Surgiendo a partir de ahí una serie de diferencias respecto a la conformación de lo invisible:

Por un lado tenemos lo que hemos llamado composición que en un sentido general dentro de la imagen bidimensional nos remite al plano, al encuadre, a la nitidez fijada.

Por el otro lado tenemos lo que nos hemos empeñado en definir como proceso y este nos remite a la mancha, al flujo, al cambio constante de las posiciones de la visión (desenfoque y enfoque)

El ver esto y aquello al mismo tiempo, el estar aquí y ahí en el momento en que las sombras y las luces se funden para formar el espacio de la visión.

Acto de clarividencia donde ahora puedo definir mi propuesta como un "libro conceptual" cuyo desdoblamiento abarca tanto lo invisible como lo visible surgido a partir del fotograma.

Porque a la descripción simbólica del fenómeno, sucede el fenómeno mismo.

Hablamos entonces ya de una imagen de dos dimensiones (La fotografía) que ha pasado a una entidad de cuatro dimensiones: el libro conceptual

La estructura invisible de cuatro dimensiones y sus manifestaciones momentáneas.

Y aquí es importante hacer una triple valoración respecto a los casos que ya habíamos citado:

La pintura, la fotografía realista y el fotograma.

En el primero, la pintura no nos habla, la pintura como su creador esta.

Mientras que en la fotografía realista la imagen si nos habla pero no de ella, ni de su creador, si no del contexto del cual fue tomada.

Y ya en el fotograma, la imagen nos habla de sí, por sí y para sí, a la vez que está y es referencia directa de sus formas.

Ahora bien aquí tengo que dar un giro de 180° respecto del tema que venimos tratando, porque lo que hasta ahora hemos planteado es como hacer visible el factor invisible y hemos tratado de ligar esto con respecto al fenómeno de aparición y posteriormente lo hemos diversificado en los distintos niveles de percepción. Sin embargo:

¿Qué sucede cuando no es la presencia de lo invisible lo que hace mostrar que existe, sino, lo contrario?

¿Dónde está lo invisible?

¿En el viejo objeto tomado por la fotografía realista, en el objeto modelado por la pintura y por el pintor, o, en la capacidad de diseño que trae consigo la llamada fotografía sin cámara?

¿Y si dijéramos que en ningunos de eso caso se encuentra el objeto anhelado?

Tendremos pues que ir más lejos, tendremos entonces que abandonar a la fotografía y al fotograma a su suerte, porque lo que nosotros perseguimos no tiene forma ni materia específica y sin embargo como ya hemos dicho es susceptible de ser percibo.

No obstante esta percepción requerirá de otro tipo de instrumental, de otro tipo de formas y principalmente de otro tipo de orden.

La envoltura de lo invisible ya no puede ser individual, ya no puede estar aislada de su proceso.

Ahora lo invisible aspira a prolongarse en los otros, en los similares que se absorben entre si y se convierte en el uno.

Con lo cual hablamos ya de tres elementos esenciales para el desarrollo de lo invisible:

- La tridimensionalidad,
- La transparencia y
- La simultaneidad

El primero lo ligamos al orden de nuestro fenómeno

El segundo lo ligamos a las características de nuestra materia original: la luz

Y finalmente el tercer lo relacionamos con la realidad del fotograma y de lo invisible

En cualquiera de estos casos es evidente que ya no nos referimos a la pintura o a la fotografía en si, yo pienso que aquí más bien estamos apelando como el título lo dice a una estructura alternativa, la del libro alternativo.



Esto último tómesese muy en cuenta para la aplicación física de todos estos datos dentro de la elaboración física de un producto final.

No olvidaremos que surgimos del fotograma pero esto no quiere decir que por fuerza realicemos un fotograma como tal.

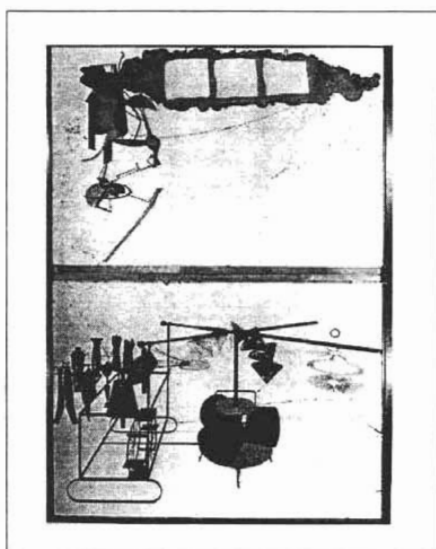
Más bien yo propongo que aterricemos esta conclusión precisamente en ese otro elemento que llamaremos la secuencia espacio temporal.

A partir de esta podemos enlazar la cuestión del fotograma con lo invisible y posteriormente con el libro conceptual., porque, la secuencia espacio temporal lo que nos dice precisamente es que la mirada ya no solo es un factor de orden o de dirección, si no también de acción...intervención sobre el espacio común.

Aquel espacio de lo invisible que puede ser al mismo tiempo plano, forma e imagen.

Porque el acto de la visión ya no remite a la función del ojo exclusivamente, ya no es un acto visto, sino tocado, sentido por la idea, vivido dentro de la ausencia de lo invisible.

Cerremos los ojos para ver: tal será la conclusión de este capítulo.



**Figura 22**

## Lista de ilustraciones

**Figura 1.** Roberta Helmer. *The Shadow Theatre*. Fotografía.

**Figura 2.** Christian Boltanski. *L'Ange d'alice*. Instalación., 1986.

**Figura 3.** Joaquín Turcios. *Manos negativas*. Dibujo. 1995.

**Figura 4.** Marie-Loup Soguez. *Siluetas*. Fotografía. 1981.

**Figura 5.** Marie-Loup Soguez. *Physionotrance*. Dibujo, 1981

**Figura 6.** Raoul Hausman, Mynona-Friedl"nder, Collage, 1919.

**Figura 7.** Lazlo Moholy Nagy  
s. t. Fotografía, s. f.

**Figura 8.** Man Ray. *Rayograma*.  
Fotografía. s.f.

**Figura 9.** Christian Shad. *Shadografía*.  
Fotografía, s.f.

**Figura 10.** Antonio Saura. *Rayograma*.  
Fotografía, 1949

**Figura 11.** Jonh Gay. *Empleados caminando*.  
Fotografía, 1975

**Figuras 12.** Archivo de autor.  
s. t. Fotogramas, 2004.

**Figuras 13.** Jonh Gay. *Hija de granjero*.  
Fotografía, 1955

**Figura 14.** Vermer. *Mujer sosteniendo una balanza*.  
Pintura, 1664.

**Figuras 15, 16, 17, 18, 19.** Archivo de autor.

**Figura 20.** Marcel Duchamp.  
*Why Not Sneeze Rose Sélavy*  
Ready-made. 1921 - 1964.

**Figura 21.** Jackson Pollock. *Número uno*.  
Pintura. 1950

**Figura 22.** Marcel Duchamp.  
*La mariee mise a un par les celibataires*,  
ready made, 1915-1923

## Capitulo Dos

### **El Libro Alternativo**

## 2.1 Antecedentes generales de los libros alternativos

El libro existe en el mundo antes de la imprenta, a tal grado que el origen de ésta como se vera posteriormente está más emparentado con las ediciones gráficas que con el mismo libro. Basta mencionar que hace 2.500 años a. de J.C, los egipcios ya conocían la escritura y componían libros. Estos libros se escribían en papiros.

**“La palabra biblia, que quiere decir libro, se deriva del nombre del puerto libanés de Biblos, que era el principal puerto de exportación de rollos de papiro”<sup>1</sup>**

Ejemplo de estos textos antiguos son: El Corán, cuando lo escribió Mahoma sobre omóplatos de carnero. Los libros hindúes escritos sobre hojas de palmeras, los que escribían los babilonios y los asirios en arcilla, los libros-cinta que hacían los antiguos egipcios cortando tiras de papiro, los libros mariposa del Japón, los libros de cera que inventaron los romanos.

**“ Todos estos tipos tan diversos de libros los utilizó el hombre a través de los siglos y de los milenios como instrumentos para expresar su pensamiento, sus saberes y sus emociones para comunicarlos a sus semejantes”<sup>2</sup>**

---

<sup>1</sup> Jacques, Bergier, Los libros condenados, 1973, p. 54

<sup>2</sup> Hipolito, Escolar, De la escritura al libro, 1976, p. 83

Aunque nadie debe de olvidar tampoco que a la concepción del libro como tal, le anteceden dos descubrimientos fundamentales:

- La escritura y
- El papel.

Este último es sabido que fue inventado en China unos cien años antes de nuestra era y que se difundió por todo el mundo durante la Edad Media.

**“No obstante el papel se empleó para la escritura desde la fecha misma en que fue inventado, tan solo en el siglo III después de Cristo, sustituyo totalmente a las tablillas de madera y bambú como materia prima de los libros chinos”<sup>3</sup>**

Pero si el papel se popularizo en China, este se difundió rápidamente por todo el mundo: Hacia el Este, en Corea en el siglo II y en el Japón en el III; hacia el sur en Indochina en el siglo III y en la India antes del VII; hacia el oeste, en el Asia Central en el siglo III, Asia Occidental en el VIII. Africa en el X, Europa en el XIII y América en el XVI.

De este modo gracias al papel, los libros resultaron mucho más baratos y manejables, pero antes de la invención de la imprenta no era posible multiplicarlos y difundirlos, es por lo tanto muy larga la historia de las técnicas de reproducción anteriores a la imprenta.

---

<sup>263</sup> Jacques, Bergier, **op. cit.** p. 73

Entre ellas el empleo de sellos para imprimir en arcilla y más tarde en papel, los estarcidos y estampados y las inscripciones en piedra que se imprimían con tinta. Ya para los siglos VII u VIII los chinos utilizaron los tipos móviles unos 400 años antes de *Gutenberg*.

Todos estos sistemas prepararon el camino para el empleo de los tipos de madera en la imprenta y posteriormente la elaboración del libro tradicional que conocemos hoy.

**Sin embargo no es solo en el papel donde los libros encuentran su materia prima, prácticamente antes de la creación del libro, aparece en Egipto los llamados papiros, materia prima que reunirá todas las condiciones de maniabilidad, belleza y legibilidad para perpetuar su pensamiento”<sup>4</sup>**

El papiro dio su nombre a la primera forma concebida para tal fin.

Al papiro lo sustituye el pergamino como materia prima, hasta que surge el códice que es un “libro alternativo” de la antigüedad.

No obstante fue partir del siglo XV cuando los primeros libros impresos en Europa realizaron la síntesis de los manuscritos y de los nuevos elementos de carácter tipográfico no sin desprenderse de sus características mágicas, una doble cualidad que ofrecía al texto un juego de seguir un hilo de lectura en la maraña de otro.

Así en su milenaria juventud el libro conservaba las tradiciones del pasado, pero al mismo tiempo, no podía dejar de ser constantemente nuevo, entonces *Alexei A. Sidoriv* responde:

**“La historia del libro no es la del arte tipográfico, ni tampoco la de la ilustración o la encuadernación o los caracteres de imprenta”<sup>5</sup>**

Un conjunto de fuerza de cuyo primer resultado se deriva la Biblia de Mangucia realizada por *Gutenberg* y años después la edición de Dante de 1481.

Se publicaron asimismo libros con pequeñas xilografías o grabados en madera, como el Edelstein o “Piedra preciosa” de *Hugo Boner*; y a finales del siglo XV aparecieron gran número de obras con ilustraciones.

Se alcanzó entonces un punto en la evolución del hombre donde ya no se podía prescindir del conocimiento, por el contrario, había que preservarlo, desarrollarlo y finalmente compartirlo con otros.

A partir de ahí la evolución fue rápida, vertiginosa e imparable, para muestra basta con un ejemplo:

A comienzos del siglo XVI apareció un libro que, por muchas razones constituye hoy un modelo: se trata de la “*Hypnerotomachia Polihili*” editada por *Aldo Manucio*. Dos siglos más tarde, en el XVIII, invadían el libro complicadas viñetas ornamentales.

<sup>4</sup> Hipolito, Escolar, *op. cit.* p. 30

<sup>5</sup> *Ibid.* p. 84

Posteriormente la historia universal del libro ofrece en el siglo XIX el empleo de rotativas y de linotipias dando paso con ello a los llamados procedimientos fotográficos, tales como: La zincografía, la impresión policromada y la reproducción fototípica.

Más adelante los caracteres del texto abandonan la impronta individual para volverse universales como se advierte claramente a partir de la exposición celebrada en París en 1900.

Esas ediciones de alto precio, reservadas a un reducido número de bibliófilos de todos los países, son un ejemplo típico de las búsquedas que tuvieron lugar a comienzos del siglo XX al igual que las que concibieron con un espíritu totalmente distinto, los diversos grupos dadaistas, futuristas y de la Bauhaus de Weimar.

De ahí que el equilibrio entre la innovación y la tradición parece haber determinado una nueva orientación del arte del libro a la que se denominó.

- “Constructivismo” y después:
- “Constructivismo funcional”

De igual manera se puede señalar que no se trataba de arte sino de construcción de página impresa.

No de adorno sino de composición con caracteres de distintos tamaños, con diversas orientaciones de los renglones y con la introducción del rojo en la impresión en negro.

El libro parece así escindir en la literatura, por un lado, y en las bellas artes, por el otro.

Es entonces cuando la imagen triunfa en el libro: acuarelas, dibujos, cuadros satíricos o pintorescos. El “arte del libro” da paso al “arte en el libro”.

Comienza el triunfo del ofset que permite una vasta utilización de la policromía. A partir de ese momento el libro se enriquece con láminas fuera de texto, con las cuales las ilustraciones a color adquieren valor por si mismas.

Trabajos de artistas que no obstante no ser maestros de las artes gráficas, enriquecieron la historia del libro, tal es el caso de:

*Picasso (Fig. 1), Matisse, Rockwell Kent, los caligramas de Apollinaire, los experimentos de impresión en colores de Vercors, la alta calidad artística de las ediciones Skira de suiza, todo ello confiere al libro de hoy una variedad que va de un extremo a otro... pero nada termina jamás:*



Figura 1

No obstante este concepto de continuidad solo puede llevarse a cabo si uno esta consciente de las posibilidades e influencias del pasado. Llegando con esto a la relación de:

Lo mágico-subjetivo y

lo mágico-cognitivo

### **La escritura**

La historia de la escritura sin temor a equivocarnos empezó hace quinientos mil años atrás con la aparición de herramientas y utensilios diversos entre los cuales para los hombres de esa época lo agradable se unía ya con lo útil:

**“Se cree que para ellos la utilidad consistía en producir, en ciertas condiciones las representaciones deseadas y en servirse de ellas adecuadamente recitando conjuros, haciendo imposiciones de manos o transfixiones a fin de lograr una caza abundante”** <sup>6</sup>

Hay que pensar además que no se trataba únicamente de arte plástico, fuera cual fuera la eficacia mágica de este. Sin embargo también con la escritura nació una nueva capacidad:

La conceptualización.

Es decir, la capacidad de abstraer líneas de las superficies, de producir y descifrar textos.

Al hacerlo, nos dice *Vilem Flusser*:

**“ Los textos se interponen entre el hombre y la imagen... le ocultan el mundo al hombre en vez de hacérselo más inteligible”** <sup>7</sup>

Entonces la civilización siguió tres rutas: Una hacia las bellas artes, alentada por las imágenes tradicionales enriquecidas por conceptos. Otra hacia la ciencia y la tecnología, fomentada por los textos herméticos y una hacia las masas, alentada por los textos baratos.

Ahora bien, debemos pues entender que la forma de la escritura fue impuesta al hombre primitivo por la naturaleza misma, ya que no hemos sido nosotros quienes las hicimos, es un reflejo del orden temporal en la causalidad. Porque un libro puede existir también como una forma y *Ulises Carreon* propone:

**“En el arte viejo el escritor se cree inocente del libro real, él escribe un texto. En el arte nuevo el escritor asume la responsabilidad del proceso entero”** <sup>8</sup>

En el arte nuevo la escritura del texto es solo el primer eslabón en la cadena que va del escritor al lector.

Se ha abierto pues el espacio para el desarrollo de lo que llamaremos “los otros libros” o también conocidos como: libros alternativos.

---

<sup>7</sup> Vilem, Flusser, Hacia una filosofía de la fotografía 1978, p. 16

<sup>8</sup> Ulises, Carreon, El arte nuevo de hacer libros, 1988, p. 10

---

<sup>6</sup> *Ibid.* p. 15

### 2.1.1 Antecedentes en el extranjero del los libros alternativos

Los “libros alternativos” (Fig. 2.) tienen su aparición alrededor del siglo XX pero son nombrados como un fenómeno cuando surge el arte conceptual en los 60’s. Su aparición modifica al mundo del arte y a los artistas.

Y ya en 1981, *Carol Huebner*, curadora de la exhibición del colegio de libros anoto entusiastamente:

“El arte de nosotros tiene que ser accesible por años...tiene finalmente que reunir a la audiencia”<sup>9</sup>

Así, *True, Printed Matter, Franklin Furnace* y otros tienen sucesivamente trabajo de libros de artista avalados por coleccionistas, museos, escuelas y otros artistas.

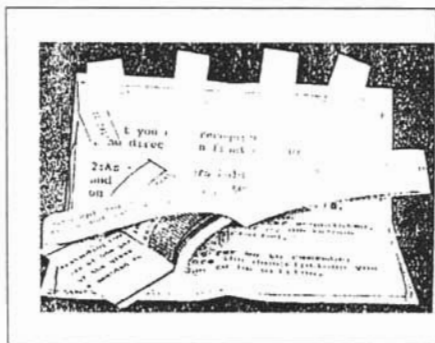


Figura 2

<sup>9</sup> Joan, Lyons, *Artists' Books: a critical anthology and sourcebook*, 1985, p. 50

Pero ¿Qué tiene de especial el libro alternativo?

“El libro alternativo es un soporte popular en la sociedad que percibe y experimenta rápidamente sus ideas”<sup>10</sup>

Una sociedad donde los “libros de artista” también están ligados paralelamente por espacio de tiempo al arte conceptual, ó, de la idea, ó, de la información, junto con un cierto número de tendencias relacionadas, de catalogación varia: *Body Art, Performance Art* y *Narrative Art*, sus contenidos están abiertos a la percepción y ejemplifican el espíritu de experimentación y rebelión que caracterizó a esa era.

De ahí que los movimientos corporales, las palabras separadas (*Art-Language*) y las imágenes extraídas de una cultura de masas den lugar a una serie de fusiones e híbridos cuyos campos de acción rebasaron los límites tradicionales de los soportes. Una visión puramente conceptual de la cual *Clive Phillipot* escribe:

“Para algunos artistas conceptuales, el libro de artista fue la apropiación más grande, grabando y diseminando las ideas, teorías, diagramas o dibujos”<sup>11</sup>

<sup>10</sup> sin autor, *A Century Of Bookks*, 1994, p. 2

<sup>11</sup> *Ibid*, p. 3



Incubándose con esto toda una nueva categoría de obra de arte “Los libros de artista”

Y ya en 1961 *Dieter Rot*, artista alemán, encuaderna algunas hojas sacadas de viñetas, álbumes para colorear o de algunos periódicos como el *Daily Mirror* (Fig. 3)

Surge entonces la necesidad de recurrir al “libro de artista”; al performance y a la instalación para desligarse de ese carácter eternizador y conservacionista que caracterizaba a todo el arte anterior.



Figura 3

Tal como lo muestra el trabajo de *Jane Greengold* (ilustradora del diario *Agatha Maldoon*), quién tomó parte en una meticulosa instalación realizada debajo del puente de Brooklyn, donde libros y arte estuvieron convenciendo a algunos espectadores acerca del carácter ficticio del *Agatha* que tuvo una historia real con su medio ambiente.

Y en 1979 el “Vigilante” show de *Franklin Furnace* ofrece una lectura en un cuarto con cien libros para el cambio social. Así mismo *Mimi Smith* en “This is a Test”, *Sharon Gilbert* en “A Nuclear Atlas” y *Dona Ann Mc Adams* en “The Nuclear Survival Kit” causan curiosidad y horror por el deprimente sentido del presente que tienen todos ellos.

Por su lado *John Greyson* en “Breathing Trough Opposing Nostril: A Gay Espionage Thriller” concibe un híbrido que llega a ser performance y envuelve dentro de su serie un texto, dibujos, piezas de video y un libro de artista

“Su show tiene un tiempo de juego, de reflexión y de muerte”<sup>12</sup>.

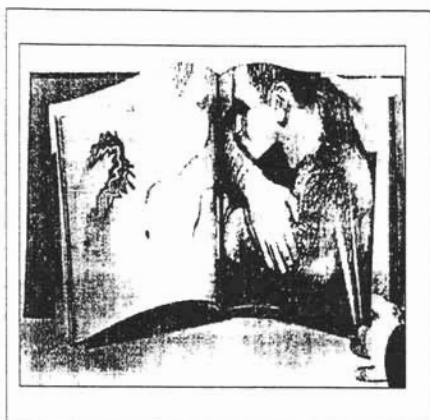
Otro ejemplo quizá un poco más convencional, es el que se refiere a “Difficulty Swallowing” de *Matthew Geller* quien toma como pretexto para uno de sus trabajos una historia médica elaborada a partir de crónicas de muerte por leusemia.

“El libro alternativo mantiene una conciencia intensa y explora el estado interno del artista durante el periodo de tiempo relacionado con cada libro”<sup>13</sup>

Los artistas experimentaban alrededor de los bookwords, revistas y reproducciones originales (Fig. 4 y 5)

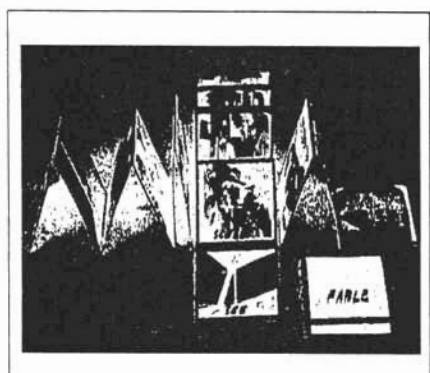
<sup>12</sup> Keith, Smith, *Structure Of The Visual Book*, 1984, p. 5

<sup>13</sup> Joan, Lyons, *op. cit* p. 113



**Figura 4**

Se ve entonces la voluntad manifiesta por algunos artistas de dirigirse a un público más vasto, incluso, más radicalmente, de utilizar los medios de reproducción y de comunicación los “mass medias” en plena expansión.



**Figura 5**

Aunque hubo que esperar hasta 1970 para que apareciera el ensayo de Germano Celant sobre el tema y no es hasta 1977 que una exposición de libros de artista obtiene una verdadera resonancia internacional.

Y ya para ese momento el libro como tal es la exhibición, fácilmente transportable y se expande en el espacio físico, no tiene problemas técnicos ni otros impedimentos. Es también importante mencionar que en este periodo del arte encontramos dos publicaciones fundamentales:

“Spiral” que tiene una relación de co-edición con Marcel Wyss y con el poeta concreto *Eugene Gomringer* siendo este último quien en 1957 forma su editorial en “Iceland” y llega a publicar libros con una elaboración diferente, tenían cortes de pies y pastas que creaban un efecto diferente en las páginas, este estilo de “libro de notas” o de espiral o de páginas que están en un folder es una edición pequeña y significativa.

Para 1957 *Rot* que es amigo de *Daniel Spoerri* llega a formar la publicación “Material” en contraste con “Spiral”.

Mientras que en 1962 el artista *Rush* publica su primer libro “*Twentysix Gasoline Stations*”.

Es una edición de 400 copias numeradas, cinco años más tarde se reimprime en una edición de 500 copias y en 1969 llega a tener una edición de 3000 copias.

Ahora bien al llegar a los 70’s, algunos de los libros de artista más ubicados son extremadamente sencillos (**Fig. 6**)

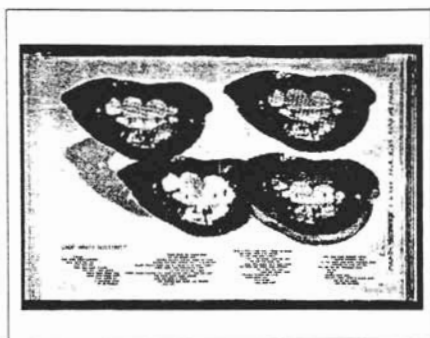


Figura 6

No obstante debemos añadir que:

El libro alternativo parece salir adelante sin la ayuda de las instituciones artísticas (museos, galerías) y seguir circuitos de distribución ajenos al mercado del arte. Es el caso de "Back to Back" (1980), el primero de los libros de *Stoke* que contiene texto, narración y pintura que describen una excursión al desierto en medio de una tormenta:

**"El texto corto no sustituye a las imágenes pero evoca momentos alrededor del libro y de extraños tiempos"**<sup>14</sup>

Punto y a parte debemos nombrar un elemento común en todos estos trabajos: la secuencia.

La secuencia espacio temporal que reúne la totalidad de la nueva forma visual poética cuando tiene más afinidades con cortes intrincados y edita movimientos congelados en la página. Ejemplo de eso puede ser "Where as Repro Memento" (1980).

<sup>14</sup> Joan, Lyons, *op. cit.* p. 140

Un libro de artista que tiene una forma inusual e inseparable de su contenido, ya que desde sus páginas el libro es trapesoidal, con el lomo corto y las páginas abiertas en una exagerada perspectiva. El motivo del libro es su énfasis en la repetición. Concepto materialista sobre el cual *Jim Petrillo* nos dice:

**"El libro de artista es un puro refinamiento retinal"**<sup>15</sup>

### 2.1.2 Antecedentes de los libros alternativos en México

En el caso de México primeramente debemos llevar la mirada un poco más atrás hacia nuestros libros de raza:

**"La sabiduría pintada de nuestros antepasados... con los que los sabios conservaban y transmitían el conocimiento de las cosas, investidos con el poder de comunicarse con la divinidad"**<sup>16</sup>

Representaciones del libro prehispánico mexicana, maya, mixteco ó, tlaxcalteca, llenas de inventiva, que son:

**"Dignos ejemplares del otro libro que hoy fácilmente pueden repetirse, echando mano de los recursos más elementales de la pequeña prensa"**<sup>17</sup>

<sup>15</sup> Keith, Smith, *op. cit.* p. 7

<sup>16</sup> Raul, Renan, *Los otros libros*, 1988, P. 19

<sup>17</sup> *Ibid*, p. 20

Aunque no podemos desligarnos tampoco de la mística del hombre, de la capacidad creativa que anima las materias naturales de la vida diaria, prueba de esto son:

Los libros del "Océano" y el "Libro del gato" de *Rodolfo Zanabria* que con materiales reciclados crea una serie de complejos niveles de significación. Y que decir de "El libro jaula" de *Gabriel Macotella*, toda la ironía de la eterna libertad se retuerce entre hierro soldado y un columpio para el pajarito que ya voló.

Son muchos los nombres que se pueden anotar como ejemplos de creatividad; rápidamente aparece "La serpiente" un libro de poemas de *Carmen Boulosa*, ó, "La extraviada" de *Magaly Lara*, que es una carpeta pintada a mano que se acompaña de frases sueltas, donde las flores son el tema, como una metáfora de la maternidad (Fig. 7)

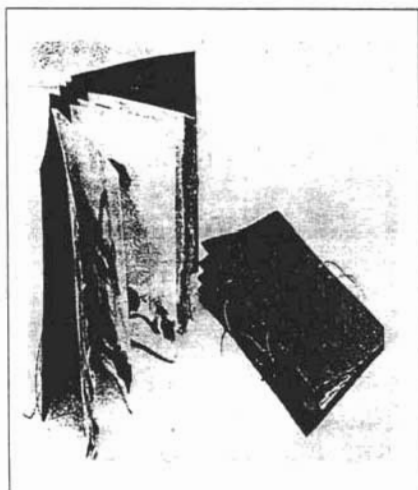


Figura 7

No obstante también es justo mencionar que los "otros libros" siempre han existido como manifestaciones individuales de poetas cuya rebeldía expresada en la postura opuesta, la han practicado mediante libros (plaquettes) que rebasan el tamaño o se pierden en el anaquel, muchas de esas manifestaciones rebeldes surgen de:

La imposibilidad económica, de los tropiezos contra la muralla del sistema, de una impotencia de la voluntad contra el poder y de una conciencia social

Pero la pasión editorial halló su forma y la voz demandante de los jóvenes en su reproducción impresa apegada a su carácter revolucionario.

La maquina de escribir mecánica y el mimeógrafo (Fig. 8) desempeñaron un rol destacado como instrumentos de expresión para la protesta airada.

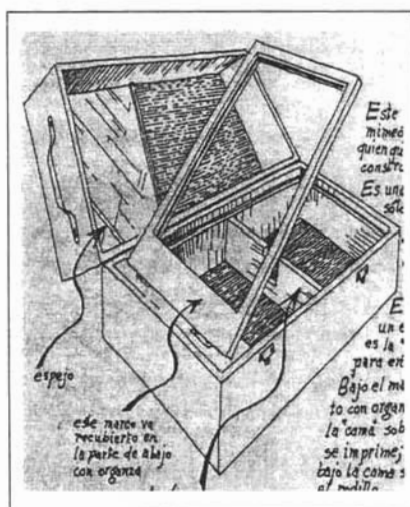


Figura 8

Un acto casi simultáneo por la emergencia de la acción donde *Raúl Trejo Delarbe* consigna en su obra:

La prensa marginal, dos publicaciones de este género “El Pueblo” y “La hora popular”, aunque la publicación más elaborada era “La Gaceta Universitaria”, la cual se imprimía en los talleres gráficos de la UNAM y era vocero oficial del Comité Coordinador de Huelga:

“Las otras publicaciones eran espontáneas, de espíritu clandestino, particularmente, porque aparte de las que estaban dirigidas a estudiantes hubo un ramal dirigido a las diversas fábricas y zonas populares con fines de politización”<sup>18</sup>

Tiempo después surge la aparición de “La Máquina Eléctrica”, editorial en la cual se pone las bases del movimiento independiente en México. Posteriormente, *Carlos Isla*, en colaboración con *E. Trejo*; funda la colección de poesía “Cuadernos de Estraza”, impulsada por *Castañeda*, así como “El Mendrugo y Los Profesores” de *Nicanor Parra* (Fig. 9) y “S.O.S. Aquí Nueva York”, de *Elena Jordana* (Fig. 10)

En México, la Fernández tiene la primicia editorial del poema “Vuelta”, de *Octavio Paz*.

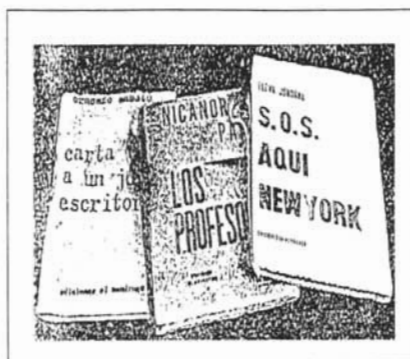


Figura 9

Así mismo durante este periodo de florecimiento de la prensa independiente aparecen varios autores como:

Ismael Vargas quien centra su trabajo en la visualización de las distintas capas culturales de México, mientras que *Judhit Gutierrez* logra que las formas artísticas populares y cultas, en una sobre posición recuerden al retablo.

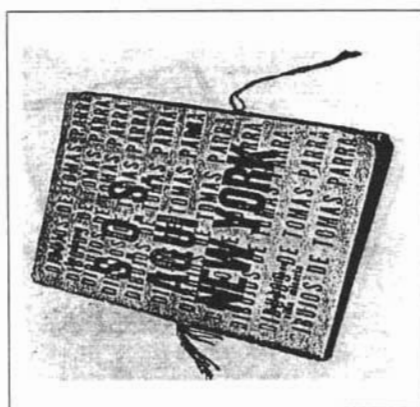


Figura 10

<sup>18</sup> Ibid, p. 23

Posteriormente encontramos a *Marcos Kurtys* artista de triple cauce:

- plástico
- gráfico e
- impresor

Sus libros unas veces difunden sus ideas mediante fábulas escritas e ilustradas por él o por su hija *Anna* y otras presentan la concepción plástica de un libro único y efímero (Fig. 11) mediante un acto histriónico o histriónico/funabulesco en el que ha puesto en juego su vida, cuyo resultado es el encuentro de la tinta con el papel: Un ritual de exaltación al libro y al editor.

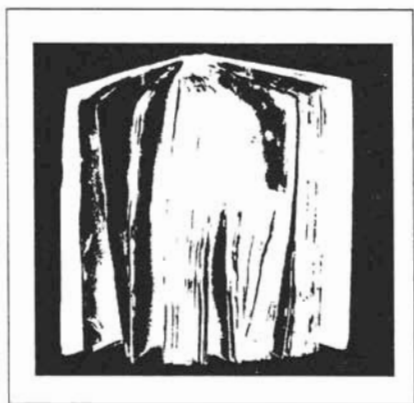


Figura 11

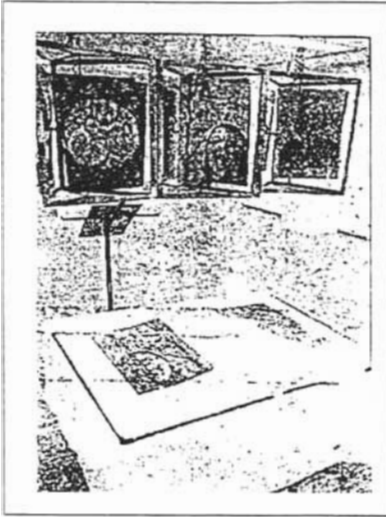
“La rosa de los vientos”, es un libro performance realizado en el Museo de Arte Moderno, imprimiendo con las partes del cuerpo, pliegos que hacen el libro humano.

Acción al mediodía, impreso en la Casa del Lago del Bosque de Chapultepec, en el que el hombre nace del libro y se eleva para derramar tinta mensajera sobre todo papel blanco y “La muerte de un impresor” en el Auditorio Nacional.

Pero el panorama de estas nuevas ediciones no estaría completo sin *Felipe Ehrenberg*. Artista que pone en la mesa todos los ángulos del hombre imprenta novecentista. Quien fuera autor, ilustrador, impresor, formador y editor de sus obras. Son famosos sus actos de impresión masiva pero más notable aún es su maquina portátil de imprimir, cuyo proceso de acción semeja, por sus estéciles y hojas de prueba a contraluz, el acto de un brujo imprentero hechizado desde los nueve años con los vapores de la tinta de la imprenta plana.

Más tarde ya en los 90’s aparecen varios ejemplos de libros alternativos que son importantes de mencionar tal como ocurre con el trabajo de *Cynthia Trigos* titulado: “*De cemento y de pie*”, un enorme ovoide de asfalto segmentado en ocho rodajas, en las que están empotradas diferentes suelas y plantillas de zapatos.

“*La congregación de los sentidos*” de *Huberta Marquez* (Fig. 12) que trata de un libro gráfico, acompañado por placas colgantes en una instalación donde el espectador puede internarse en los ritmos estructurales del montaje del que pende las placas de metal atacadas con ácido y bajo ellas, acceder a la impresión en papel de los grabados.

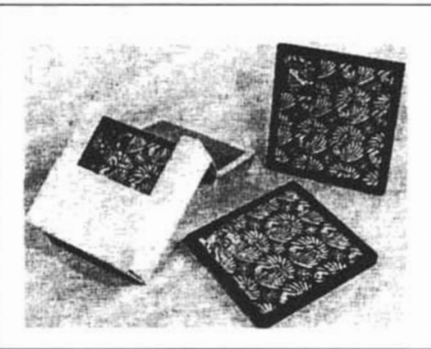


**Figura 12**

Por último en este breve recuento historiográfico de “los libros alternativos” en México, tampoco puede faltar el Seminario Taller del Libro Alternativo del cual nos dice su director el *Dr. Daniel Manzano Águila*:

Funciona como un seminario donde la teoría se vinculan con el fin de obtener un trabajo de investigación, y yo agregaría, porque no, también un trabajo de sensibilización respecto de la diversidad plástica que compone el espectro expresivo de las artes.

Así mismo, esta sensibilización puede ser aplicada de manera doble, tanto para el objeto como para la poética del acto creador, prueba de ello es la gran cantidad de propuestas que han venido a tomar sentido en los libros alternativos, tal es el caso de: *Paola Uribe Gaurdy* con su libro “*La garza de invierno*” (Fig. 13)



**Figura 13**



**Figura 14**

*Luz María Ramírez Romo* con su libro instalación “*Neruda evocación transitable*” (Fig. 14), ó: *Erika Bulle* con “*Dos niñas destazada*” (Fig. 15)

Sin pasar por alto a *Adriana Flores* con el libro en espiral titulado “*La evolución biológica y espiritual del hombre*” (Fig. 16)

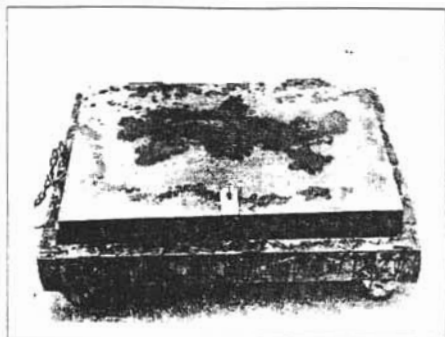


Figura 15

Fuertes visiones contemporáneas que han destacado en exposiciones como: “*Libro objeto: variaciones sobre la aprehensión total*”, “*Para ti soy libro abierto*; exposición en el MAC y en la Galería Luis Nishizawa”, “*Umbral del Objetuario*”, “*En el abismo del milenio*”, etc.

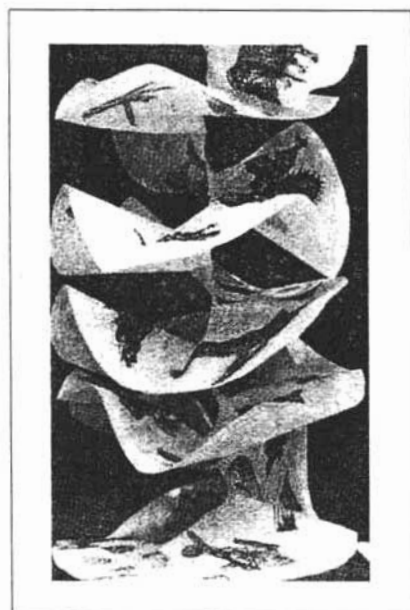


Figura 16

## La prensa y las editoriales marginales en México

Paralelamente a la aparición de “los libros alternativos” en México, se dio un periodo de auge en las editoriales independientes, que a su vez permitieron y promulgaron el surgimiento de una nueva cultura literaria. Aunque debe decirse que esta cultura del libro viene desde 1539 cuando la imprenta Sevillana existe oficialmente en la capital de la Nueva España. En cambio en España la imprenta maestra es “*Juan Pablos*”, la cual cinco años después llega a ser independiente y se establece como la primera editorial de la ciudad. Con estos antecedentes México alcanza una plenitud de libros, revistas, periódicos al tiempo que se produce un control en la producción y distribución de los mismos. Paralelamente surgen otros canales para nuevos estilos y nuevas tendencias y ya en tiempos recientes este tipo de editoriales reciben el nombre de:

- Alternativas
- Independientes o
- Marginales.

Reconociendo con todo esto que:

**“La producción de arte es centralizada y la educación del mismo esta influida por las ofertas de mercado no hospitalario a las innovaciones”<sup>19</sup>**

<sup>19</sup> sin autor, Notas, notitas y comentarios, s.f, p. 3



Entonces el lenguaje gráfico hace posible la rapidez en las producciones:

**“La idea de producir múltiples fue importante pero, el deseo de controlar los procesos de producción y de establecer una relación íntima a lado de los objetos publicados fue más destacada en las consideraciones finales”<sup>20</sup>**

Tiempo después proliferan los modelos similares al de *Erenberg* siendo los más recientes “*La flor del otro día*” y “*Tinta morada*”.

La primera produce libros objeto, ingeniosos calendarios, carteles de películas, tickets y cajas, sus iniciadores son *Marieliana Moutaner* y *Chac*. “*Tinta Morada*” en comparación solo publica revistas: “*Lacre*” y “*Tendedero*”. “*Lacre*” es una agrupación artística que solo imprime ediciones de 100 copias. *Tendedero* publica textos íntimos: “literatura de la que se queda mucho tiempo y se habla”, trabajos en progreso, textos unificados, y manuscritos totalmente corregidos bajo el aspecto meramente visual.

La influencia de las nuevas editoriales llegó también a las universidades. Prácticamente, ni una sola universidad de la República Mexicana se quedó sin respuesta a partir de entonces. Ejemplo de esto son: *Material de Lectura/UNAM*; *Laberinto/UNAM*; *Nuestra Palabra/IPN*; *Praxis/Dos Filos/Editorial* y *Revista/Universidad de Zacatecas*.

## 2.2 Características y definiciones

Antes de entrar de lleno a las definiciones de los libros alternativos creo conveniente retomar algunos conceptos que se pasaron por alto en el apartado que corresponde a la escritura; siendo el primero de ellos:

El lenguaje, el uso corriente de las palabras que finalmente en los libros tradicionales eran la estructura del texto y que en el caso de los otros libros ya no son las portadoras del mensaje.

En tanto que las palabras del libro nuevo están allí no para transmitir ciertas imágenes mentales con determinada intención.

Están allí para formar junto con otros signos, una secuencia espacio-temporal.

De todas maneras sea cual fuese el caso, la estructuración de las palabras nos lleva a un tercer concepto: el texto

Las dos grandes potencias representadas por *Gutenberg*, y *Marconi*, o el medio impreso y el medio electrónico. Estaban librando una batalla de gran envergadura social solía decir *McLuhan*. Pero se equivoco porque no es *Marconi* quien se opone a *Gutenberg*:

**“No es la televisión la que se opone al libro; no es la visión secuencial del discurso televisivo la que se opone a la lectura lineal del texto”<sup>21</sup>**

<sup>20</sup> Raul, Renan, *op. cit.* p. 26

<sup>21</sup> Joan, Costa, *La fotografía*, 1991, p. 19

No son los medios si no el mensaje multiplicado, diversificado y propagado por todo el sistema de los **media** masivos.

Los media tecnológicos no se anulan entre sí, ni unos lenguajes aniquilan a otros, sin embargo yo pienso que la asimilación también es una forma de anulación, de sumisión ante lo desconocido que se apodera de todo, porque:

No hay diferencia, por ejemplo, entre la envoltura de un producto alimenticio, la funda de un disco, y la sobrecubierta de un libro. La imagen envuelve dichos objetos y se adhiere a su materialidad como algo que le es sustancial. Con lo cual podemos decir que los textos se globalizan pero estos ya no significan el libro

Así mismo el libro tampoco significa ya el texto. Resultara entonces que el libro alternativo es, una estructura más que una forma y cuando hablamos de forma tenemos que citar a *López Churrúa* para puntualizar el potencial de este concepto:

**“En la materia se encuentra la forma, pero la forma significativa es aquella que se originará al ponerse en marcha un acto trascendente realizado por el creador”** <sup>22</sup>

¿Transformación?/ Evidentemente:

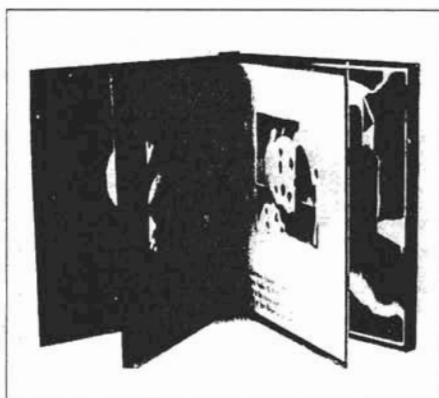
Porque el libro no dice... propone.

---

<sup>22</sup> Osvaldo, López Churrúa, Estética de los elementos plásticos, 1970, p. 28

## El Libro de artista y El libro ilustrado

Concebidas como piezas únicas en las que el autor edita sus propios textos e ilustraciones los libros de artista continúan la tradición del artesanado textil, ya que la realización del papel (su formato, sus texturas, sus pliegues) implica horas de dedicación esmerada (Fig. 17)



**Figura 17**

En el libro de artista, el artista es autor de los textos- cuando los hay- al igual que de las imágenes: es gracias a esta dualidad de funciones que el autor logra proyectarse plenamente.

Ahora bien en cuanto al artista debemos decir que este escoge desde un principio sus diferentes medios de comunicación (fotografía, dibujo, texto) en función de su posible combinación y de las relaciones de complementariedad que desea experimentar.

El termino "libro de artista" caracteriza el trabajo de un nuevo tipo de creadores que ya no son ni pintores, ni escultores pero que recurren a materiales inéditos (tales como la fotografía, el video, fotocopias, voz, cuerpo, libro, etc.) que en la mayoría de los casos practican simultáneamente. No obstante el libro de artista también es:

**"La parte visible o el elemento desprendido de todo un proyecto compuesto al cual hay que hacer referencia si queremos esclarecer la significación y medir su interés"** <sup>23</sup>

Por otro lado es raro que el artista se limite a otorgarle a su libro una función puramente documental.

En gran parte de los casos el libro interviene como el complemento necesario de una acción o de una instalación más que como un apéndice superfluo (Fig. 18)

Existe pues un trabajo original de compaginación, de organización de secuencias de imágenes, de coordinación de textos y de fotografías, etc.

Por libro de artista tenemos entonces:

**"Un libro que es por él mismo una obra y no un medio de difusión de esta"** <sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Daniel, Manzano, Introducción a los libros de artista, s.f. [p. 3]

<sup>24</sup> Ibid, p. 4



**Figura 18**

Esto implica que el libro alternativo no es un simple contenedor del contenido: la forma/ libro es parte de la expresión y de la significación de la obra realizada por el libro (en lugar de en él).

Punto y aparte tenemos que mencionar al libro ilustrado como el resultado de la colaboración de un escritor y un grabador.

Por su formato grande se presenta comúnmente como un libro de muchísimo valor, incluso lujoso. (Fig. 19). Papel de alta calidad, grabados originales, tipografía refinada hecha a mano y en algunas ocasiones de empastado rebuscado, características que implican un ideal de conservación del "arte del libro", que además sugiere:

**"Una reacción en contra de la vulgaridad introducida por los procesos mecánicos de reproducción"** <sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Eugenio, Miccini, Liber, 1980, p.4

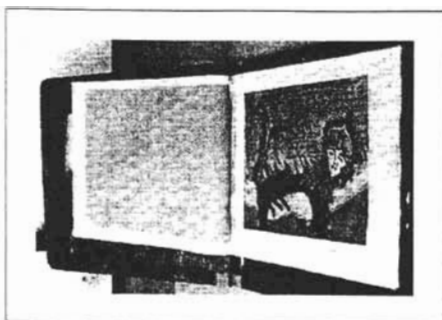


Figura 19

### **Libro de artista y Libro objeto**

Un señalamiento previo nos dice que: El “libro objeto” en si, envuelve una producción heterogénea, que se divide en dos tendencias:

La primera remonta a los poemas-objetos de los surrealistas y a las encuadernaciones realizadas a mediados de los años 30's, por *Georges Hugnet* que bautizo con el nombre de “libros objeto”.

Estos en la mayor parte de los casos son producto del encuentro entre el escritor y un artista que crea una envoltura escultura para el libro.

Ahora bien haciendo un breve paréntesis historiográfico podemos enlazar aquí la presencia de los fotogramas que se dieron por la misma época y dentro de la misma influencia surrealista.

Siendo que en ambos casos se busca un alejamiento con respecto a su función original.

Posteriormente encontramos que la segunda corriente de origen más reciente y que tan solo interesa desde el punto de vista de su posible cercanía con el libro de artista, se inspira más bien en las técnicas de Collage, del Pop Art, de las acumulaciones del Nuevo Realismo o del uso que hace el Arte Povera de los materiales de recuperación. El libro es considerado entonces como:

“Un objeto en forma de libro pero liberado de toda preocupación literaria”<sup>26</sup>, a la vez que el objeto vive siempre en el límite (Fig. 20)



Figura 20

<sup>26</sup> Ulises, Carreon, *op. cit.* p. 14

Con lo anterior tenemos que añadir que: Lo que se ve en el libro objeto es un desdoblamiento que el propio objeto no cesa de hacer girar sobre sí, al que él impide culminar ya que es un perpetuo "distinguirse", distinción que se está haciendo y que retoma siempre en sí los términos distintos para relanzarlos sin descanso.

En todo caso el libro objeto subraya la dimensión de objeto antes que la de libro (Fig 21 y Fig.22) es decir, obliga a relativizar la oposición, a veces sumaria, entre lo Uno y lo Múltiple a la vez que se despoja de su función de libro, es decir, la de ser leído, ya sea porque se presenta envuelto o aprisionado dentro de otra estructura, en tanto que:

"Es su apariencia exterior lo que lo define más que nada como objeto antes que como libro"<sup>27</sup>

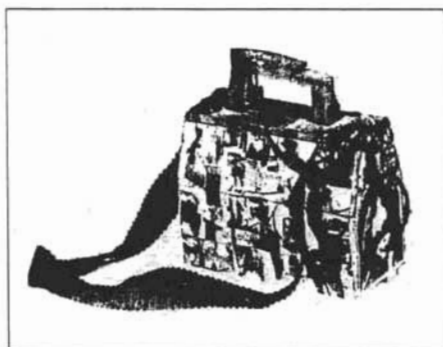


Figura 21

<sup>27</sup> Franco, Verdi, The eras of the artists' book, 1980, p. 4

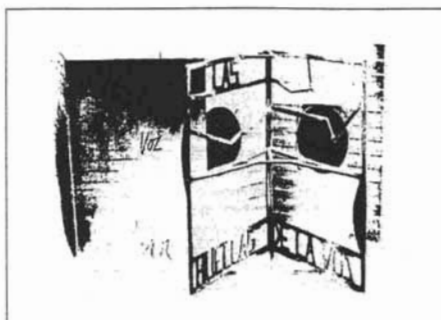


Figura 22

El libro objeto saca provecho entonces de la variación, la supone, puesto que se inserta en ella, pero su naturaleza es otra. La subjetividad cobra pues, un nuevo sentido que ya no es motor o material sino temporal y espiritual: lo que se añade a la materia es: El libro objeto y no el objeto libro.

Se tiene que asumir entonces la renuncia de lo literario para volverse artista... en un contexto donde los fotogramas y los libros alternativos, específicamente los **libros objeto** tienen una **causalidad** común: la concreción de sus formas.

La intencionalidad de su estructura que desemboca en una relación materia-personalidad, en tanto que:

La materia resulta entonces el elemento fundamental, un sello de identificación entre el artista y lo más íntimo de su ser; él es energía que vive; es parte de ella y la descarga en la forma, abarcando con esto posteriormente las tres esferas donde se mueve el ser humano: instintiva, afectiva, racional. El problema por consiguiente es:

¿Se puede comunicar visual y táctilmente solo con los medios editoriales de producción de un libro?, o bien el libro con independencia de la letra impresa, ¿Puede comunicar algo? Y de ser así ¿qué? .

Parece ser entonces que el nexo entre fotogramas y los libros objetos no esta tan lejano, para ambos sentidos la renuncia a una realidad es solo el primer paso en la cadena de síntesis que en mi opinión revela con más profundidad el desdoblamiento del tiempo y del espacio, fundamentado a su vez la tesis de que la diferenciación de dos realidades una basada en la otra y viceversa es lo que en el primer capitulo abordamos como: lo invisible.

La primera apunta a subrayar que el espacio/tiempo es el orden y el libro objeto es un ordenador. La segunda se refiere al libro objeto no como una secuencia, si no como una unidad plástica que reemplaza al plano o constituye ella misma un plano/secuencia (Fig. 23)

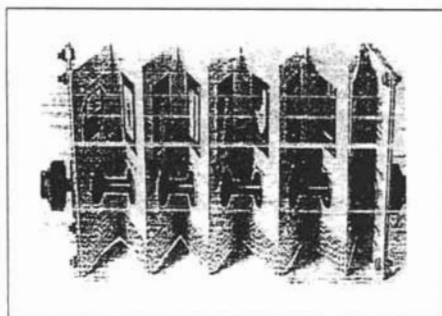


Figura 23

Por otro lado resulta correcto contra - poner una definición de *Manuel Marin* acerca de los libros de artista, diferentes por supuesto a los libros objeto:

“ El libro de artista es en sí mismo una obra y no un medio de difusión de la misma... cada libro es entonces proyecto de comunicación y lugar de ensueños, cargado de sentido y de signos, microcosmos en que se retrata al artista y sintetiza su original aproximación al mundo”<sup>28</sup>

### Libros híbridos

Los libros híbridos son aquellos que se sitúan en la intersección de alguna de las tres categorías anteriores, es decir, que reúnen características de los libros de artista, ilustrado y objeto, ya sea en su totalidad o parcialmente, dichas características pueden ser:

El volumen, la impresión en offset y el precio relativamente moderado. Sin embargo, paralelamente otros aspectos tienden a acercarlo al libro/objeto: el formato, la longitud del material y sobretodo, la diversidad de las posiciones en las cuales puede ser presentado (Acostado o parado, doblado o desplegado, en círculo o en estrella). (Fig. 24)

<sup>28</sup> Daniel Manzano, op. cit. [ p. 4 ]

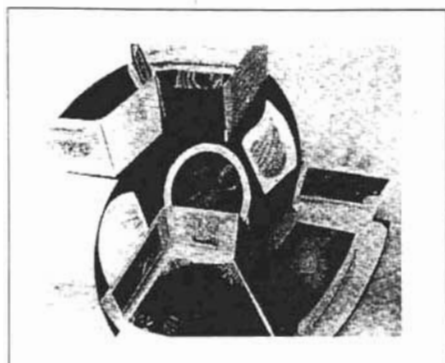


Figura 24

Tal ambivalencia suscita el problema de saber qué es lo que hace que un libro sea un libro, es decir, hasta dónde sigue siendo un libro y a partir de cuándo se transforma en un "objeto".

En otros híbridos es la distinción entre lo único y lo múltiple la fuente de la ambigüedad, en tanto que algunos libros/objetos se presentan al mismo tiempo, cada uno por separado, como piezas únicas.

**"Esa singularidad proviene de que el artista ha reproducido cada volumen a mano, introduciendo inevitablemente la diferencia durante el curso de cada proceso"**<sup>29</sup>

De manera más general no hay que subestimar los pesos de la presión editorial o de los hábitos heredados de la tradición bibliofílica:

Encabezado para un libro cuya edición usual no es limitada y no tiene ninguna razón de serlo:

<sup>29</sup> Graciela, Kartorfel, *op. cit.* p. 51

Edición muy reducida y particularmente cuidada para un público restringido. En tales decisiones la responsabilidad del artista no está siempre personalmente comprometida.

### **Libros ilegibles y Pre-libros**

Los primeros libros ilegibles, realizados con distintos materiales, fueron expuestos por vez primera en Milán, en la Librería Salto en 1950, a través de unos pocos ejemplares hechos a mano.

Uno de estos libros fue editado por el Museum of Modern Art de Nueva York en 1967.

Pero ¿qué son los libros ilegibles?

Estructuras espacio temporales cuya problemática fundamental versa sobre las posibilidades de comunicación visual del material editorial y de sus técnicas. Un libro sin texto.

Y yo mencionaría a título personal que este tipo de libros tiene mucho en común con el "Arte Dada", así como con el existencialismo.

Ambas corrientes cuestionaban la estructura del texto y del mensaje, buscaban una cierta liberación del enunciado y también una cierta autonomía que les permitiese concentrarse en sí mismos ya sea por la repetición sin sentido o por la paráfrasis o la hipérbolo.

El modelo del libro ilegible permite empezar por donde sea, por donde se quiera, proseguir y volver atrás, para componer y descomponer cualquier posible combinación.

No obstante á estas ambiguas definiciones de los Libros ilegibles tenemos que unir el desarrollo de otra categoría de libros: Los pre-libros

“Libritos pequeños que deben ser fácilmente manipulados por un niño, confeccionados con materiales distintos, con distintas encuadernaciones y naturalmente con colores distintos”<sup>30</sup>

Cada librito llevará un único título (Fig. 25) igual para todos: Libro.

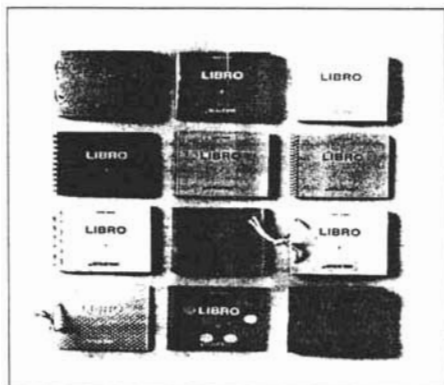


Figura 25

Y en la proyección del “mensaje” del interior del libro, el planteamiento del mismo deberá ser simétrico para que se coja el libro como se coja, el mensaje tenga un nexo lógico (Fig. 26)

<sup>30</sup> Bruno, Munari, *¿Como nacen los objetos?*, 1985, p. 224

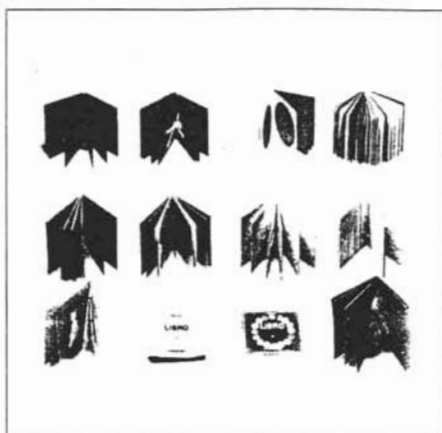


Figura 26

Una composición física de la cual podemos reflexionar y anotar lo siguiente: Los pre-libros son en generalmente herramientas didácticas que sirven de apoyo en el desarrollo de la percepción, que funcionan como la primera información que el niño recibe, son hechos para enseñar nos dice *Bruno Munari*.

Aun así yo insistiría que, eso solo es el exterior de una intención mas profunda, la de cuestionar la desmaterialización de los objetos, de las expresiones.

### Libre-libros

En otro punto dentro de estas clasificaciones y definiciones *Graciela Kartoffel* y *Manuel Marin* nos mencionan que existen los libros y que hay libre-libros / lo clásico y lo alternativo.



Porque los libre-libros permiten una autonomía expresiva. Pueden organizarse en lo realizado por:

- a) autores artistas visuales
- b) autores no artistas visuales

En **a)** caben las variantes de que se realiza en esos lenguajes

En **b)** caben: los autores formados en otras disciplinas artísticas extra-visuales.

Aquellos científicos que llegan al libro tradicional y al libre-libro por búsquedas de desarrollos personales; los autores amateurs; los interesados en los aspectos manuales del libre-libro. En cuanto a los libre-libros, los hay únicos y en ediciones; con características de objeto, como libre-libro visual o como libre-libro conceptual.

Aunque también por otro lado una reflexión de *Franco Verti* nos lleva encontrarnos con que la realización de los "otros libros" o de los "libros alternativo" que ya hemos abordado en este apartado tiene mucho que ver con la racionalización de la producción artística, aunque esta solo es provisoria, su verdadera fundamentación estriba en su capacidad de comunicación:

**"El único destino legítimo del libro es la comunicación...no importa quien lo lea o no lo lea"**<sup>31</sup>

Y en este sentido podríamos proponer una **ficción** acerca de los libros alternativos:

Son los libros alternativos quienes miran el mundo desde su interioridad...

...como un tercer ojo, o como una especie de oráculo cuyo cuerpo físico es el que nos hemos empeñado en descifrar... una especie de "aleph".

### **"Consideraciones finales de capítulo"**

#### **Lo conceptual de Lo alternativo**

Por principio de cuentas debemos alejar de nuestra mente la imagen del libro tradicional, si no es que ya lo hemos hecho y conservar la palabra libro en una especie de sentido figurado, porque como *decía Donald Judd*:

"Si alguien dice que es arte, entonces es arte".

Y si nosotros decimos que es libro entonces es libro. Por lo tanto se trata pues de la filosofía encarnada en el arte y del arte descarnado por los objetos, por la sobre valoración material que se le da a los acontecimientos.

Todo ello conlleva a la lógica del acto, a la invisibilidad de la estructura.

<sup>31</sup> Graciela, Kartorfel, *op. cit.* p. 51

El ideal proto-conceptual de materiales sin manipulación, dentro de los cuales un antecedente de este género de libros alternativos (los conceptuales) se puede encontrar en las revistas alternativas (Fig. 2.7)



Figura 27

Estas promueven la repetición como parte de su búsqueda, es la repetición lo que las lleva a distinguirse de los otros libros y también del pensamiento alternativo del texto.

“Lo alternativo de lo alternativo”.

Se ha asistido pues a un cambio ideológico importante, que pasa de la representación a la presentación para ubicarse en la re-producción.

Pero esto no es nuevo, ya *Duchamp*, en 1921, cuando produjo su Libro Blanco, tocó algunos de estos problemas:

Libro objeto, multiplicación artesanal, periodicidad imaginaria, codificación absurda del espacio, aglutinación o acopio de significantes inconexos, etc. Tratamos pues como lo dijimos antes con el establecimiento de lo conceptual dentro de lo alternativo, tomando en cuenta que:

“La puerta del conceptualismo en las ediciones no tiene límites, ni generalizaciones. Todo estará en el límite”<sup>32</sup>

Lo anterior tiene sentido cuando hablamos ya no de un soporte, o de un contenedor, si no de un acción multidisciplinaria o polisémica.

Una acción que puede estar generada en dos sentidos básicos:

Uno de ellos será tomar un libro como reliquia o reminiscencia de la acción, en este sentido el libro representara un momento sobre el cual pasó, destruyó, suceso que deja huella física. El otro de los sentidos puede ser el de establecer el libro como documento, registro de lo hecho.

Los libros conceptuales pueden ir entonces desde la acción impresionante y denotable de una improvisación, hasta la búsqueda de objetos intrascendentes, su recolección y edición

<sup>32</sup> *Ibid*, p. 53

La acción conceptual puede servirse también de instalaciones, de arreglos igualmente visuales que permitan dar un contenido plástico al libro.

Entonces el problema se modifica a tal grado que debemos replantearlo desde la perspectiva opuesta, porque:

¿Hasta que punto puedo describir un objeto que no veo? ¿Hasta que grado esta descripción puede ser fidedigna?

Y si pasamos de la descripción a la acción, ¿A qué nos aproximamos?

Volveré a insistir en el conceptualismo:

**El arte vive, sin importar la forma que adopta**

Y ahí entra en juego el sentido del espacio, de la saturación del mismo y del desplazamiento temporal que nos obliga a percibir el plano como una secuencia tridimensional, de la cual finalmente queda abierta la posibilidad del operante, es decir, el principio de autonomía que según Heinz von Foerster debe contener toda obra de arte.

Para cerrar estas conclusiones me gustaría corregir la definición de mi libro alternativo en relación a las últimas ideas expuestas en este apartado. Porque si bien hasta este momento maneje la idea de un libro objeto basado en los fotogramas como estructuras invisibles, lo que me aporta ahora esta última reflexión es que no se trata de un libro objeto si no de un libro conceptual en donde efectivamente su estructura física es un objeto de tres dimensiones: alto, largo, ancho.

No obstante lo que sucede en su interior no puede ser otra cosa que una acción, un acto de hacer ver eso que solo puede ser visto a través del deslizamiento temporal. Anotando así mismo que ese ver en el objeto no esta dado en un solo sentido, porque el ver puede ser tanto exposición como ausencia.

De igual manera el libro alternativo al que aspiro tiene que liberarse de lo plano sin dejar de ser plano.

La reminiscencia de lo invisible, que como ya mencionamos en el primer capítulo representará o tratara de representar un momento sobre el cual pasó, destruyó, suceso que deja huella física, psíquica o anímica.

¡Pero cuidado!

Aquí se requerirá más que brazos y piernas para intervenir el libro conceptual, en tanto que:

La idea general es que la vista con sus tensiones visible e invisibles nos revelen no una imagen si no una acción, un conjunto de realidades simultaneas Añadiendo con todo esto que si el libro conceptual no puede ser visto dentro de una vitrina, es necesario que cumplan otra función. Que el espectador los conozca, no solo a través de la mirada, sino también mediante la manipulación táctil, mediante la especulación formal.

Y permítaseme cerrar ya estas conclusiones con una pregunta básica

¿Qué contiene al libro? ... ¿Quién contiene a l libro?

## Lista de ilustraciones

- Figura 1.** Pablo Picasso.  
*Sueño y mentira de Franco.*  
Litografía, 1937.
- Figura 2.** Davi Det Hompson.  
s. t. Libro de artista, 1980.
- Figura 3.** Dieter Rot.  
*Collected Works, Volume 10 Daily Mirror.*  
Libro de artista, 1970
- Figura 4.** Keith Smith.  
*A Change in Dimension Book 2,*  
Libro ilustrado, 1967.
- Figura 5.** John Baldesari, *Fable.*  
Libro de artista, 1977.
- Figura 6.** Andy Warhol. *Life.*  
Litografía, 1964.
- Figura 7.** Magali Lara. *La extraviada.*  
Libro de artista., s. f.
- Figura 8.** Felipe Herenberg. *Mimógrafo.*  
Dibujo, s. f.
- Figura 9.** Three books from El Mendrugo :  
Carta a un joven escritor 1975,  
Los profesores,  
S.O. S Aquí New Cork 1971
- Figura 10.** Elena Jordana.  
*S. O. S Here in New York.*  
Libro de artista, 1971
- Figura 11.** Marcos Kurtycz. *Libro quemado.*  
Libro de artista. s. f.
- Figura 12.** Huberta Marquez.  
*La congregación de los sentidos.*  
Libro instalación, 1997
- Figura 13, 14, 15, 16.** Archivo del Seminario  
Taller del Libro Alternativo
- Figura 14.** Huberta Marquez.  
*La congregación de los sentidos.*  
Libro instalación, 1997
- Figuras 17.** Gabriel Macotela y David Huerta.  
*De la tierra a la luna ,* Libro de artista, 1987
- Figuras 18.** Antonio Álvarez,  
s. t. Libro instalación, 1994.
- Figura 19.** Archivo del Seminario  
Taller del Libro Alternativo
- Figura 20.** Archivo del Seminario  
Taller del Libro Alternativo
- Figura 21.** Santiago Rebolledo. *Cajón de Bolero.*
- Figura 22.** Gabriel Macotela. *Las huellas de la voz.*  
Libro objeto, 1984.
- Figura 23.** Máximo Mori. *Kata – logo*  
**Libro objeto, 1994.**
- Figura 24.** Archivo del Seminario  
Taller del Libro Alternativo
- Figura 25.** Bruno Munari.  
*Los doce prelibros.*  
Prelibros, s. f.
- Figura 26.** Bruno Munari.  
*Los prelibros abiertos*  
Prelibros, s. f.
- Figura 27.** *Revistas y separatas en Artes Visuales*

## **Capitulo Tres**

### **DESARROLLO DE LA PROPUESTA**

### 3.1 desarrollo

#### “Lo invisible del libro conceptual”

“Todo genera un producto cognoscible, si no hay manera de verbalizarlo, esto es de concebirlo, no se puede conceptualizar, no existe, ya que no lo percibimos”<sup>1</sup>

No obstante lo que percibimos no siempre es el fondo del asunto, inclusive muchas veces no es el asunto esencial, ni la esencia de fondo. Por el contrario lo que percibimos cotidianamente solo es un límite mediante el cual vamos a dar pie a una idea: existen otras formas de percibir lo real.

Realidades<sup>2</sup> sensibles que nos conducen al discurso reciente que hemos establecido en cuanto a los libros alternativos, utilizando para ello los siguientes argumentos:

1. En el libro conceptual todo es real porque acude a la realidad para manifestar la suya propia.
2. En el libro conceptual **todo hecho** es susceptible a la repetición y esto es lo que crea su carácter único.
3. En el libro conceptual metafísicamente todas las imágenes significan hechos reales, hechos que se manifiestan a través de la secuencia espacio temporal.

<sup>1</sup> Juan, Coronel Rivera, De límites y condiciones, 1994, p.1 (Catálogo de Claudia Gallegos)

<sup>2</sup> **Def.** Lo efectivo o que tiene valor práctico. Verdad, lo que ocurre verdaderamente (Diccionario Larousse enciclopédico)

Luego, el silogismo<sup>3</sup> quedaría así:

Si el libro conceptual es real, entonces es susceptible a la repetición con lo cual metafísicamente significa un hecho único

Una visión ensimismada (Rubert de Ventos), que se manifiesta de manera conceptual, es decir, de manera integral, infiriendo con esto una marco *existencial* dentro del cual mi propuesta de investigación se enfoca al campo de lo “invisible”, el pretexto de las **otras realidades** que nos hacen conjuntar lo bidimensional de la imagen con lo tridimensional del libro.

Ese “otro libro” que se define por dos actitudes muy claras:

La exposición y la ausencia, ó lo que es lo mismo, la aparición y la desaparición de la imagen dentro de un solo contexto.

Proceso de simultaneidad visual que personalmente entiendo como:

Mirar aquí y allá al mismo tiempo y en el mismo espacio.

<sup>3</sup> **Def.** Razonamiento que contiene tres proposiciones (mayor, menor, conclusión), tal que la conclusión es deducida de la mayor por medio de la menor. (Diccionario Larousse enciclopédico)

**“Debemos cerrar los ojos para ver cuando el acto de ver nos remite, nos abre a un vacío que nos mira, que nos concierne y en un sentido más profundo nos constituye”.**

Entonces no vayamos buscando ver un fotograma invisible, sino una acción entorno al concepto de lo invisible que se hace visible a partir de la estructura retomada en los fotogramas.

Actitud libresco fotográfica que nos aclara el uso de aquello que hemos llamado concepto y conceptual, siendo que:

En primera instancia el *concepto* existe en todos los aspectos de la vida cotidiana, porque el concepto no es otra cosa que la idea y la idea es la concepción abstracta de las cosas.

No así, para el libro conceptual, el *concepto* puede entenderse como:

El “*rastreo*” de esa idea que se concreta en un objeto físico de cuya forma tridimensional observamos:

Lo conceptual se vale de objetos encontrados, reciclados, o de acciones e improvisaciones y agregaría: lo conceptual también puede basarse en la realización de objetos ex profeso (como el libro alternativo) cuyas formas se aproximan por medio de la reflexión al terreno de la especulación conceptual.

Objetos cuya especificidad consiste en mostrarse abiertos a la demostración de su estructura.

La reunión de sus partes que afinadas y aplicadas crean una acción única.

Ahora bien, a la sombra de estas primeras consideraciones tengo que ligar la conclusión general del capítulo uno: cerremos los ojos para ver:

Ese mismo sentido por el cual decimos: Abramos los ojos para experimentar lo que no vemos, o más bien, para percibir la ausencia de lo que vemos, es decir, la evidencia invisible donde el objeto conjuga lo que veo y lo que vi, al tiempo que nos preguntamos:

¿Cómo mostrar lo invisible?

¿Dónde mirar para encontrar lo invisible?

¿Cómo relacionar el aspecto de lo invisible con el desarrollo del libro conceptual?

Un libro sobre cual propongo:

- 1) *Debemos mirar en lo invisible para revelar lo visible del libro conceptual y viceversa*
- 2) *Debemos mirar a lo invisible como una acción conjunta retomada a partir de los fotogramas y en la cual todo lo que hay que ver es mirado por el alejamiento acercamiento respecto del molde y del sujeto.*
- 3) *Debemos exponer lo invisible a través de la forma del libro conceptual, es decir, de la tridimensionalidad que se resuelve por la acción simultanea de tocar, de detener la imagen y volverla a formar*

De ahí que mi propuesta de un libro conceptual aplique el recurso de elaborar un cuerpo tridimensional semi-transparente donde todas sus partes puedan aparecer y observarse al mismo tiempo (*La clarividencia*).

Una estructura cuyo contenido se reduce en primera instancia a la forma "primitiva" de un fotograma que me sirve para formular una contradicción importante:

Cuando hablamos del hallazgo del fotograma por cuestiones de naturaleza intrínseca nos topamos inmediatamente con la ausencia de volumen físico sin contar que ese volumen dentro del orden de los *otros libros* también puede estar dado como un valor proyectivo, es decir, la forma de la profundidad entendida como distancia generada por la incidencia de una fuente luminosa artificial para con un medio semi-transparente (la página del libro, el fondo del libro)

Entonces ya no estamos tratando con un objeto de tres dimensiones sino con una estructura de cuatro dimensiones (Fig. 1, 2 y 3), donde la cuarta dimensión es el tiempo real que existe entre la luz artificial y las imágenes colocadas tridimensionalmente.

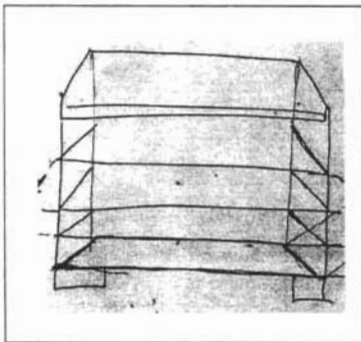
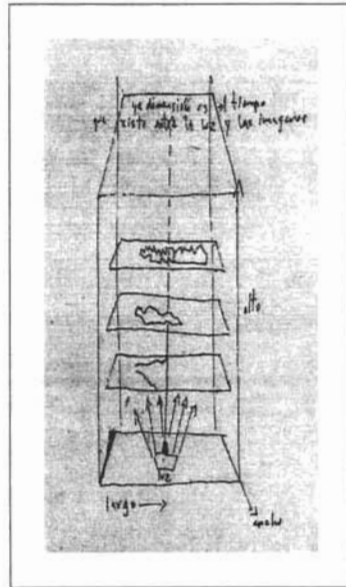
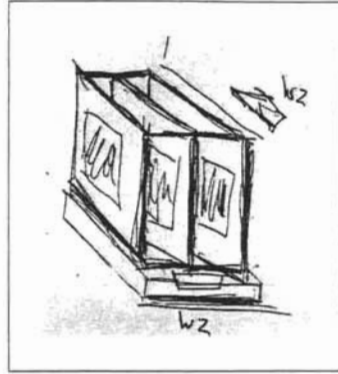


Figura 1



Figuras 2 y 3

Ese mismo tiempo que intervenimos cuando retiramos o colocamos de manera indistinta alguna de las imágenes (Fig. 4) en relación a la fuente luminosa que las incide.



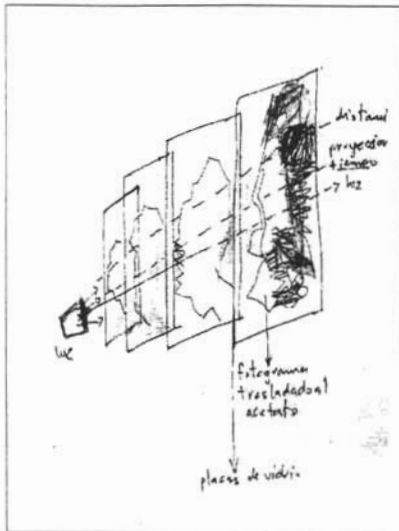


Figura. 4

### 3.1.1 Los elementos visibles de un libro conceptual

#### "Las imágenes del libro conceptual"

Las imágenes que seleccione para manejar en mi libro conceptual tienen como característica principal una baja densidad, esto quiere decir que pueden ser atravesadas por un haz luminoso (efecto translúcido) o que también pueden mirarse de manera simultánea dentro del mismo espacio (efecto transparente). No obstante aquí habría que captar una diferencia muy clara entre transparente y translúcido para entender cual de las dos condiciones buscamos nosotros o en que orden las vamos a utilizar:

**Def. De translúcido:** Cuerpo que permite el paso de la luz, pero a través del cual no distinguimos las formas que hay detrás • (Francisco Noreña, *Física de emergencia*, 1995, p. 250)

**Def. De transparencia:** Cuerpo que deja pasar la luz y que además permite distinguir la forma de los objetos que vemos a través de él. (Francisco Noreña, *Física de emergencia*, 1995, p. 250)

Lo anterior puede aplicarse en dos sentidos:

Por un lado tendremos una serie de imágenes interiores que van a cumplir con las características de la transparencia y la simultaneidad

Estas imágenes van a estar insertadas dentro de lo que llamamos la "pagina" del "libro" y harán la función de completar el acto de lo "invisible", en tanto que:

Otro grupo de imágenes (*las externas*) además de servirnos como parte del diseño tridimensional vienen a dirigir el exterior de la estructura hacia una lectura interna (Fig. 5)

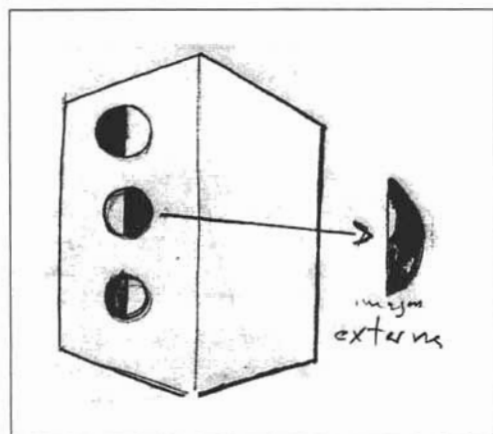


Figura. 5

Impresiones visuales que dentro de los parámetros del libro conceptual equivalen a:

- El espacio de lo invisible,
- El plano por donde se desarrolla lo invisible y
- La página del libro conceptual que contiene lo invisible.

De ahí que cambiemos la terminología de lo que llamamos fotograma para hablar ya de "*Imágenes pictorizadas*" que han sido traducidas al soporte fotográfico pero que sin embargo no son fotografías en el sentido estricto de la palabra y por lo tanto no recurren al aparato de toma de vista (Fig. 6), aunque sí comparten algunas elementos en común: La transparencia, la simultaneidad, la saturación, etc.



Figura. 6

Ejemplo de esto son las láminas: 7 y 8 donde puede observarse el contraste entre el trazado semi circular y el fondo aplanado por los valores lumínicos del negro.



Figura 7

Esto llevado a los terrenos de lo emocional nos remite a esos ciclos de meditación en donde el individuo empieza a girar en su propio eje hasta lograr un ensimismamiento tal, que modifica la percepción natural de su entorno

El budismo y el tantrismo manejan esta reproducción del universo circular, en mi caso particular más que una técnica de meditación, realicé el trazo circular para despojarme de toda referencia a los objetos, para sentir que ocupé todo el espacio de la imagen y que a la vez voy abstrayéndome de lo antes visto.

Trazos directos que se ven tensados por el grueso de las líneas y que de no ser por eso pudieran confundirse entre las manchas del fondo.

Recorridos de mancha, acercamientos al plano, introspecciones que ondean entre lo tangible y lo casi fantasmal de una imagen tocada por las manos, es decir, una imagen táctil visual.

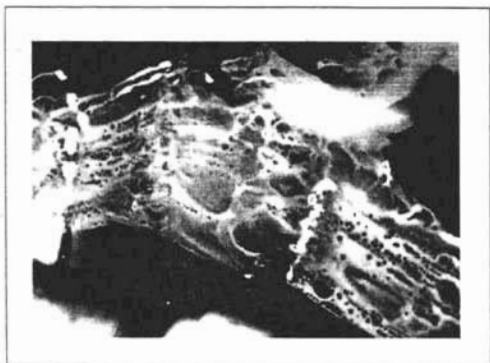


Figura 8

Y aquí aterricemos todo lo anterior en ese debate que abrimos en el capítulo uno cuando decimos que hay una simultaneidad de procedimientos en los fotogramas, siendo que: Por mi parte no encontré un fotograma que fuera totalmente puro, es decir, que recurriera solo a los químicos o a la luz como había pensado en un principio.

Aquel recurso mínimo de exponer el papel a la luz natural por unas centésimas de segundo se me escapó en las primeras consideraciones, no obstante al volver a revisar el procedimiento encuentro que ese punto está incidiendo no ya en la naturaleza del fotograma sino en la naturaleza de lo invisible.

Sería propio decir entonces que quizá lo invisible no surge de las sombras si no de la luz del sol, de ese toque de luminosidad natural que sensibiliza la superficie del papel fotográfico. Y en ese sentido lo invisible nuevamente se nos escaparía de las manos, sería un invisible ya impuesto no creado, un invisible natural dentro de un proceso artificial.

Por lo tanto el *desarrollo* de mi idea me sugiere que lo invisible no es una imagen, ni un color, ni una luz, ni una sombra, lo invisible es una voluntad, una actitud de hacer notar aquello que no vemos directamente.

De ahí que yo me revele originalmente en mi hipótesis (...si retiro el negativo de la imagen obtengo otras superficies no incluidas en la fotografía convencional...) contra este tipo de imágenes y precisamente a partir de eso surge la justificación de elaborar el libro conceptual como:

Un instrumento que permite interactuar libremente dentro de la imagen y saber que mirada está detrás del objeto o por encima del objeto o si hay un tercer objeto que no es externo ni interno quizás solo neutro. No lo sé.

De lo anterior pasamos a tres argumentos que permiten ampliar nuestra hipótesis en miras a su aplicación práctica dentro del libro conceptual:

- 1) Puede existir un cuadro sin pinceles o sin pintor, incluso sin pintura, o un edificio sin paredes, una escultura sin materia, un poema sin palabras, y por supuesto una fotografía sin cámara (*Cap. 1*)

- 2) Lo invisible no tiene forma ni espacio específico..
- 3) En sus inicios los libros alternativos recurrieron a la fotocopia como material para su elaboración.

Del primer argumento resolvemos pues que si existe una fotografía sin cámara y sin negativo, también puede existir una fotografía sin material propiamente fotográfico, solo recuérdese los casos de Altamira con las manos negativas y las sombras chinescas manejadas en el "Shadow Theatre"

Por lo tanto lo que aquí separa a lo alternativo de lo convencional es la intención, la intencionalidad que moldea las formas de la expresión, a partir de lo cual nos enlazamos al segundo argumento para hacer notar que lo invisible no tiene o no maneja un específico como tal, es decir: no es esto, o, aquello, no esta formado de eso, o, de lo otro, puede ser ambos en un sentido positivo o negativo o puede también no ser ninguno (condición de vacío).

Finalmente el tercer argumento se une con el primero para hacer notar que dentro del libro conceptual no es necesario propiamente el uso de material fotográfico, porque lo que estamos elaborando no es una técnica fotográfica, ni una imagen fotográfica, sino más bien una acción detectada a partir de los fotogramas y posteriormente trasladada y aplicada al libro conceptual.

¿Ahora bien cual sería esta acción?

Pues la simultaneidad:

Manejar distintas imágenes (por lo tanto distintas realidades) dentro de un mismo espacio tiempo común

Con lo cual seguimos preguntándonos:

¿Qué es lo invisible para el libro conceptual?

¿Dónde esta lo invisible dentro del libro conceptual?

¿Es lo invisible el libro conceptual, o, lo conceptual del libro es lo invisible?

### **"El tiempo, el espacio y la secuencia"**

El corte de la página plana solo vino a mostrarnos que el espacio físico natural es total e infinito, y que la operación de división que realizamos sobre él solo puede ser entendida como una acción mental, a lo cual yo retomo otro argumento en función del libro conceptual:

Porque una vez insertada la imagen en el objeto lo que tenemos es:

Un espacio bidimensional ordenado de manera tridimensional. Para ser más precisos tenemos el espacio de nuestras páginas semi-transparentes y también por otro lado tenemos el espacio de una estructura de tres dimensiones

¿Entonces como se genera el espacio dentro del libro conceptual?

¿Es el espacio bidimensional por ser imagen, o, tridimensional por ser objeto?

La respuesta desde mi punto de vista radica en la naturaleza de la materia que inicia al libro conceptual: la luz artificial

La luz que toca todas las imágenes y las vuelve aparentemente una sola. Esa misma luz que transparenta el acto de ver.

De tal suerte que nuestro espacio que originalmente definimos como bidimensional, se vuelve tridimensional al momento que asume una posición simultánea dentro de la composición plástica (el orden de las páginas). Pero no solamente es eso, también el espacio se nos vuelve tridimensional al presentarse como un objeto dentro del objeto.

Una “*pagina*” dentro de un “*libro*”

Se genera pues un espacio interno que se desarrolla como el acto (lo invisible) y un espacio externo que se presenta como la apariencia del objeto que contiene lo invisible a través de la tridimensionalidad.

Ahora bien aquí tengo que dar un salto cualitativo para decir que:

- El espacio del libro conceptual no es sugerido sino real en función de la luz artificial y del tiempo
- El espacio del libro conceptual es táctil en relación al cambio de posición de las páginas del libro
- El espacio dentro del libro conceptual es *de* un solo golpe, de un solo corte, porque:

El tiempo y el espacio se entrelazan, se cruzan, se tocan y también se detienen uno al otro.

Luego, la diferencia la otorga el mínimo movimiento corporal, es decir, el desplazamiento físico sobre alguna de las páginas del libro por medio de mi cuerpo, llámese punta de los dedos, llámese mano completa o mano con brazo extendido, doblado, etc, (Fig. 8 y 9)

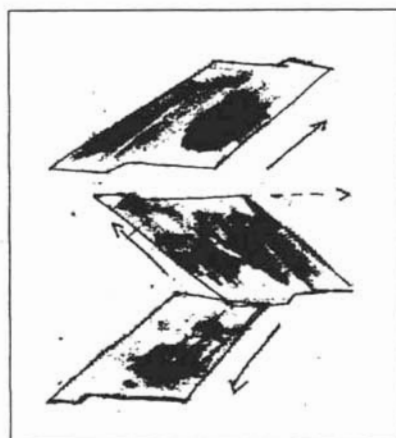


Figura. 8



Figura. 9

Movimientos de aparición y de desaparición cuya singularidad se opone a la generalidad del contexto dejando que cierto grado de azar disponga del orden de las páginas del libro conceptual

No obstante por otra parte tenemos un elemento que esta intrínsecamente ligado al espacio: el tiempo

Ese tiempo que dentro del libro es un instante, una aparición de la luz artificial que nos sugieren un paso de lo material a lo efímero. Porque el libro conceptual no re-presenta imágenes ni textos.

El libro conceptual presenta fenómenos, cambios de la idea dentro del objeto físico, circunstancias positivas o negativas. De ahí que el tiempo del libro conceptual se encuentre y se cuente en presente. Por y De un solo golpe que lo inicia y termina, mientras que: No existe el pasaje de la página anterior, ni la imagen posterior, todo esta y todo es bajo el mismo la misma secuencia.

Luego, lo que queda, es el almacén en estado neutro, en estado de reposo como esperando que vuelva a repetirse el ciclo de lo invisible. Y aquí hagamos un breve paréntesis para aplicar uno de los razonamientos que citamos al principio de este capítulo:

“En el libro conceptual **todo hecho** es susceptible a la repetición y esto es lo que crea su carácter único”. Un carácter visual cuyo desarrollo nos va estableciendo las claves de la propuesta:

- Una acción única en cuanto al orden de las imágenes manejadas dentro del libro.

- Una acción susceptible a la repetición en cuanto al mecanismo básico del libro: el click de la luz artificial

- Una acción no alineada puesto que no lleva un orden rígido, es decir, de igual manera alguien puede tratar de ver sin la luz y viceversa.

Por otro lado volviendo a la cuestión temporal tenemos que esta es:

- Una distancia
- Una forma no-visible de lo invisible
- Un espacio donde se desarrolla la acción invisible

Único tiempo que junta la imagen actual con una suerte de doble inmediato, consecutivo o incluso simultáneo.

Con lo cual ahora decimos que el libro conceptual ya no es un soporte, ahora en cambio la temporalidad es el soporte sobre el cual se vierte una acción alternativa que a su vez se reviste con otra forma, con otro espacio, ¡su propio espacio!

Cada pagina semi-transparente toma el papel de la otra en una relación que es preciso calificar de reciproca o reversibilidad.

Sin embargo no debe pasarse por alto que a la temporalidad de esa tercera imagen se suman la temporalidad de las dos anteriores, con lo cual nos instalamos casi automáticamente en lo que fue, en lo que es y en lo que esta siendo.

De ahí que se genere una diferencia respecto a la estructura espacio temporal de los “otros libros” donde la página es fija, donde todo espera el siguiente movimiento para poder ser.

Ese compás de espera es lo que separa a lo alternativo de lo conceptual.

Aquí nada espera, aquí nada se detiene, aquí todo es, o, se cancela. Punto.

¡No hay regreso!

### “Un plano para el libro conceptual”

Otro aspecto importante es el que se refiere a: el plano, a lo plano. El plano que en un principio *López Churrúa* nos los definió como:

“Un ente geométrico que se distingue por tener dos dimensiones y por pertenecer a ese mundo de abstracciones que dan un significado a la palabra geometría”<sup>2</sup>

Posteriormente busque y encontré otra definición de este elemento a partir de *Duchamp*, cuando este nos dice que:

El plano es un generador de la forma del objeto compuesto de elementos de luz

Evidentemente se refería al plano del “Gran Vidrio”, no obstante esta definición nos sirve para aplicarla al trabajo del libro conceptual del cual decimos: El plano es un ente de dos dimensiones que genera las formas de lo invisible a partir de su composición luminosa, dando pie con ello a otra idea:

<sup>2</sup> Osvaldo, López Churrúa, La estética de los elementos plásticos, 1970, p. 30

En mi libro conceptual, el plano no es superficie que espera, sino imagen que actúa. No es el medio sino el contenido del libro ordenado de forma espacial.

Asumiendo con todo esto que el plano comparte una triple función dentro del libro conceptual, en tanto que:

Es imagen y objeto (la página del libro) a la vez pero también es espacio a través del cual se hace visible la imagen.

### “La materia del libro conceptual”

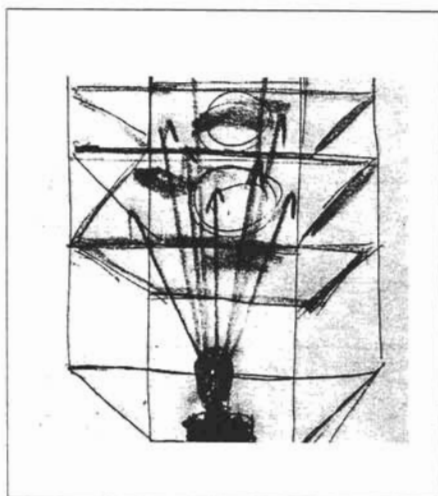
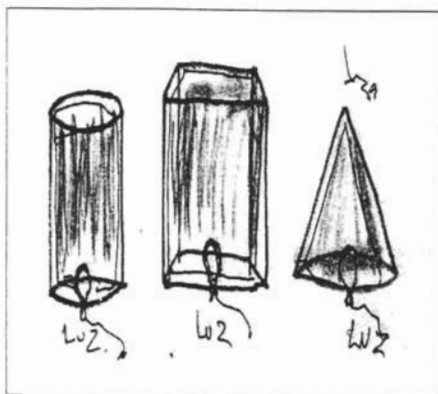
La imagen está hecha de materia, la materia está insertada en una forma y lo que la forma presupone es el espacio que ocupa dicha imagen.

A partir de entonces podemos decir que la materia que abre el fenómeno de la visión dentro mi libro conceptual es la luz. Una **luz** artificial.

Materia luminosa que no obstante no es la misma que la de las imágenes, las imágenes están elaboradas en acetatos, vidrios y en un material fotográfico llamado dura-trans.

Una materia instantánea e intocable cuya forma está ligada a la estructura tridimensional del libro, en tanto que: la luz en estado puro no tiene forma, si no que asume la forma del objeto que la contiene (**Fig. 10 y 11**)

•Def. La luz es una onda electromagnética que se distingue por su frecuencia o su longitud de onda. La llamada luz visible que percibe el ojo humano, tiene longitudes de onda desde  $4 \times 10$  hasta  $7.7 \times 10$  metros, aproximadamente, que corresponden a la luz violeta y a la luz roja respectivamente. (*Francisco Noreña, Física de emergencia, 1995, p. 140*)



**Figuras 10 y 11**

Es una materia contenida más no aprensible, una materia continua que habita el objeto y sale de este para confrontarse con la estabilidad del contexto inmediato.

La materia de mi libro conceptual es penetrable pero no desprendible, se une al conjunto por la acción de un solo golpe, de un solo click que la inserta en los espacios tridimensionales del libro conceptual

### 3.1.2 Las operaciones invisibles del libro conceptual

Aquel corte de la página plana no ha sido en vano, no hablamos pues solo de un recipiente o de un medio que recibe, hablamos de una sensibilización de la mirada y de sus partes, de un valor temporal generado por el uso de sobre posiciones y contradicciones.

Hablamos de elementos formales que juntos generan los movimientos de lo invisible.

*Con lo cual ahora decimos:*

Al retirarse cualquiera de las páginas del libro ordenadas verticalmente una sobre otra podemos estar citando a la memoria de las formas para recordar la posición original del conjunto, ó, podemos también asociar la ausencia de una de ellas ó de varias al mismo tiempo con respecto a la no claridad de lo invisible, aprendiendo a su vez, en base á esto, que lo invisible es la conjunción del vacío y del lleno total.

Dicho de otra forma lo invisible ya tiene espacio, ya tiene forma, tiene profundidad y por lo mismo también tiene movimiento. Y aquí agrego una idea acerca de los libros conceptuales:

Un libro conceptual surge también cuando se opone un acto dentro de un espacio/ tiempo determinado alterando así la lectura original de la distribución material. Lo alternativo de lo conceptual que difiere de:

Lo conceptual de lo alternativo.



## **3.2 BITACORA**

## “Los primeros diseños para un libro de lo invisible”

### Un diseño bidimensional

En un primero diseño para mi libro alternativo presente un trabajo en formato rectangular / horizontal con un sentido de lectura parecido al de los libros tradicionales. La variante en ese caso estuvo manejada a través de cortes tanto en los extremos de las hojas como al centro (calado)

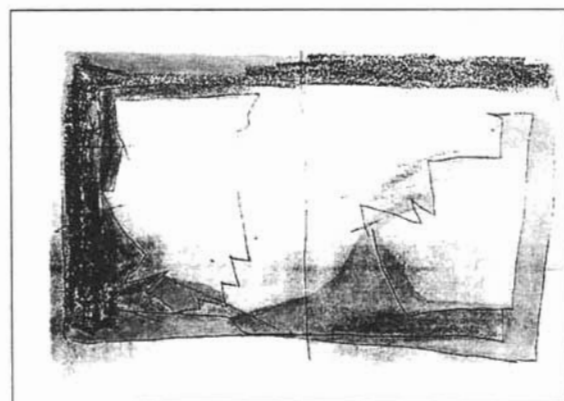
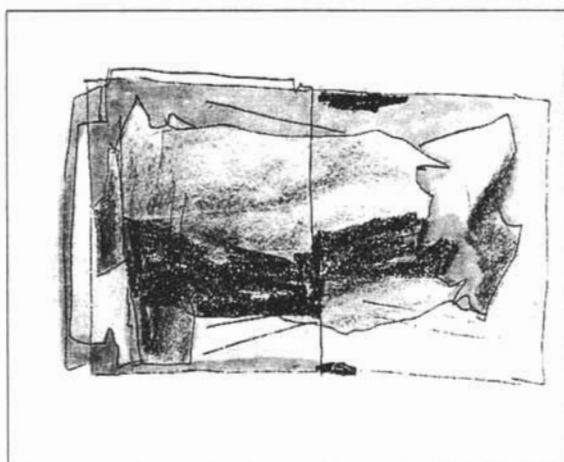
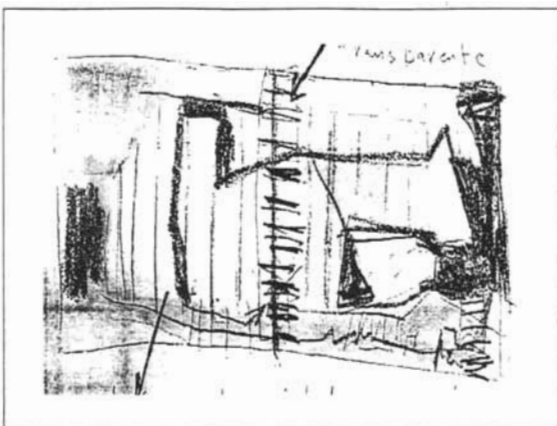
Así mismo la intención fue remitir un poco a la silueta producida en los fotogramas, para tal efecto añadí además un trabajo de mancha con thiner y óleo.

Después una vez armado el diseño, este fue intervenido con otra serie de calados y posteriormente empecé a pegar las orillas de manera que se logran solo dos o tres páginas por los dos lados (Fig. 12, 13 y 14).

La lectura final podía empezar por el centro, ó, por el reverso de la estructura y al momento de mover las páginas se marco por primera vez la acción simultanea que posteriormente se manejaría ya en la elaboración final de mi libro conceptual.

<sup>1</sup> Nota: todos los materiales que se utilizaron para este diseño fueron reciclados

<sup>2</sup> Nota: originalmente el título de este trabajo se llamaba “Invisible melancolía”

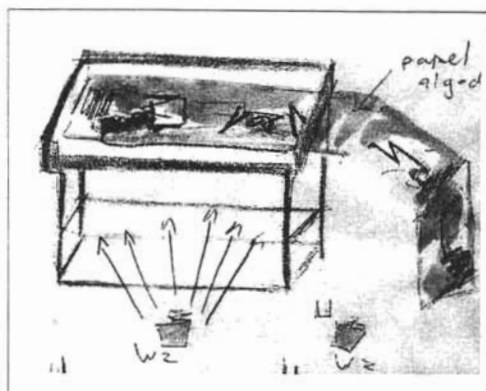


Figuras 12, 13 y 14

<sup>1</sup> Nota de autor

<sup>2</sup> Nota de autor

## Un diseño tridimensional



Figuras 15 y 16

## ESTA TESIS NO SALI DE LA BIBLIOTECA

En un segundo acercamiento hacia mi propuesta de un libro conceptual abandone la cuestión bidimensional y me propuse entonces llevar esos primeros calados hacia una estructura semi-transparente.

Una especie de mesa-libro (Fig. 15 y 16) donde en su interior pudiera apreciarse un rollo de papel cortado y ensamblado que contuviera fotogramas y manchas.

Ese segundo diseño como tal nunca se realizo, tan solo quedo en una mera cuestión de boceto. No obstante al hacer la reflexión a posteriori ahora puedo ver que algunos de los conceptos que manejaría después estaban ya en ese proyecto

Por ejemplo: la idea del contenedor, el incluir fotogramas dentro del libro, el concepto de la transparencia, el uso de una fuente luminosa artificial.

Falto sin embargo ese cruce entre lo que es el libro, las imágenes y el concepto de lo invisible. No se generó una simultaneidad de las formas y por tanto hubo independencia en el manejo de la composición.

<sup>3</sup> Nota : De aqui en adelante vamos a estar ocupando el término "invisible" para referirnos al manejo **las otras realidades** que surgen a partir de la acción simultanea de los fotogramas.

<sup>3</sup> Nota de autor

Entre calados y doblados:

"Otros diseños para el libro conceptual"

Al igual que los dos últimos casos, aquí seguí trabajando acerca de la idea del libro tridimensional enfocándome básicamente en dos aspectos:

Las imágenes y su simultaneidad dentro del libro

El orden del espacio tiempo contenido en vías de un solo cuerpo aparentemente vacío.

Un "vacío" que precisamente se ilumina y se vuelve visible para el ojo

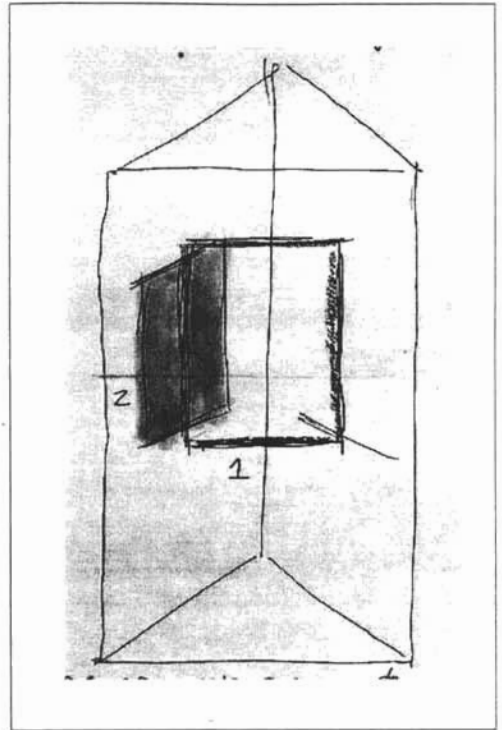


Figura 18

En las (Figuras 17 y 18) puede apreciarse el calado de la estructura y como se va manejando una cierta interioridad en la misma.

Esto último abrió dos posibilidades; incluir un **móvil** dentro del libro, ó, incluir una imagen/ objeto desdoblada a manera de secuencia sobre lo invisible

•Def. Que puede moverse o ser movido. 2. Que no tiene estabilidad o permanencia. 3. Tipo de obra de arte, ideada por Calder, en cuyos elementos, por lo general metálicos, entran en movimiento por la acción del aire o el viento. (*Diccionario Larousse Enciclopédico*)

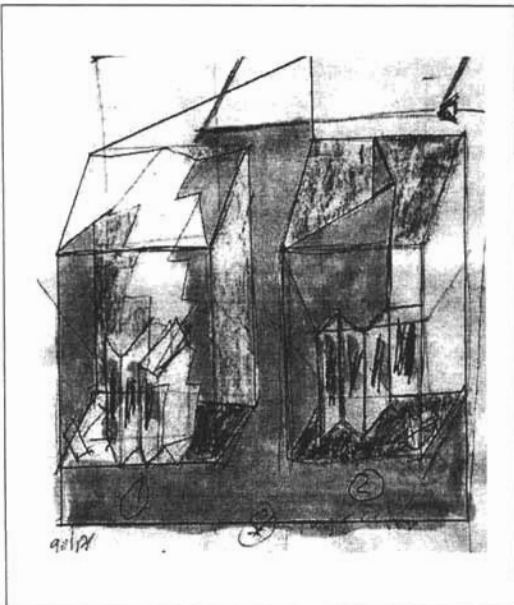
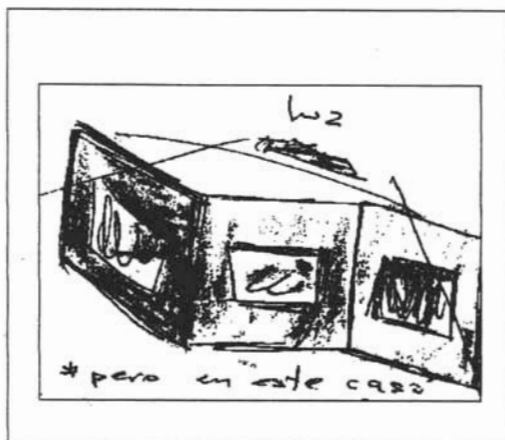
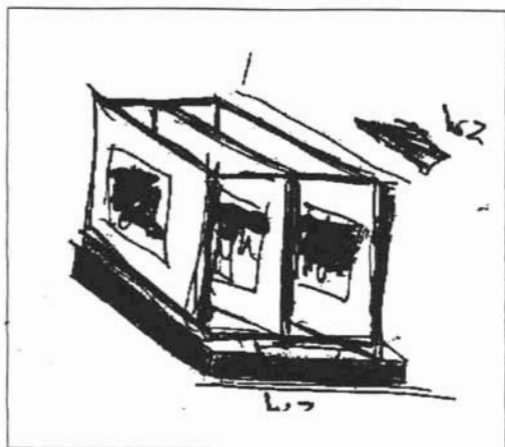


Figura 17

## Libros no resueltos



Figuras 19 y 20

Dentro de esta elaboración del libro conceptual deben destacarse por igual tanto la experimentación en las imágenes como en la estructura del libro.

Esta última por cierto generó algunos diseños cuyas características nunca se ajustaron a la idea que yo venía buscando.

No obstante me parece conveniente presentarlos aquí para que se revisen y así mismo se observe como fue decantándose el proceso de elaboración.

### "El caso de La estructura rígida"

Las *figura 19* representa un tipo de libro que si bien es tridimensional, simultaneo y transparente no posee la característica de movimiento que hace de lo invisible una acción conceptual, es decir, las páginas de este libro son fijas, están unidas al armazón y por lo tanto no hubiera existido ese efecto de desprendimiento que nos da la oportunidad de tener diferentes lecturas dentro de un mismo material.

### "El caso de La estructura independiente"

La *figura 20* por su parte si presenta cierto movimiento de las páginas, siempre en relación a la estructura general, pero, aquí hay un detalle curioso, como ya mencionamos en el desarrollo de la propuesta nuestra materia del libro conceptual es la luz artificial, la luz que es informe e intocable, hasta que se le interpone a las imágenes.

Bueno lo anterior viene a colación porque en la *figura 18* precisamente la fuente de luz es independiente del libro, se encuentra afuera y su ángulo de incidencia nunca es igual para cada imagen, existe la autonomía dentro de los contenidos. Por lo tanto no se puede producir la acción simultánea.

## “De regreso al Libro contenido”

Caso contrario sería pues el de la (Fig. 21) , donde nuevamente volvemos a la idea de libro contenido.

Una estructura tridimensional, donde a pesar de que el armado es de una sola pieza se vislumbran ya una serie de inter-espacios por los cuales introducir la *imagen pagina* del libro.

Y aquí doy pie precisamente a una anotación acerca de las páginas del libro.

Estas por un lado representan el plano de lo *invisible*, el espacio de lo *invisible* y la imagen de lo *invisible*.

Triple valoración que hay que tomar muy en cuenta en el momento de definir los mecanismos propios del libro.

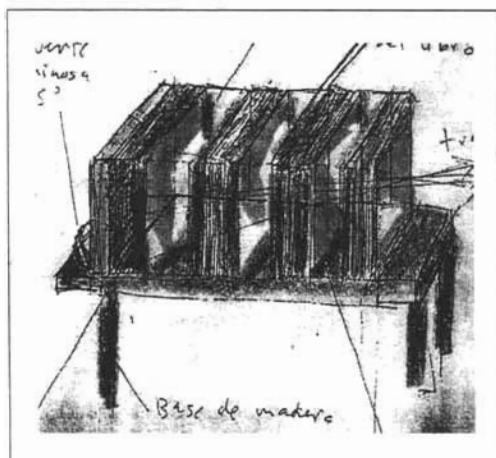


Figura 21

Mecanismos de aparición y desaparición que traen al campo de lo visual aquello que no vemos a través del objeto pero que sin embargo si maneja algunos elementos formales como son:

Los Inter. Espacios, las paginas desprendible, la luz artificial directa dentro del libro, la distancia entre las imágenes y las fuentes luminosas, etc.

## “Maqueta y estructura final del libro conceptual”

### La maqueta

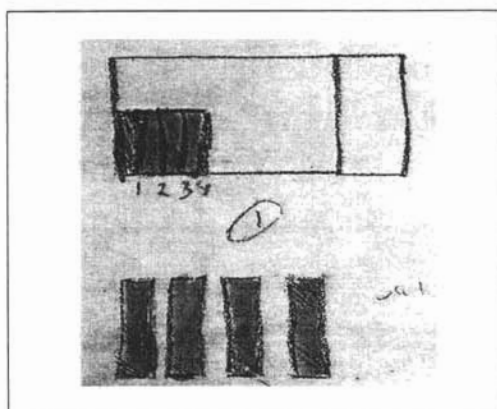


Figura 22

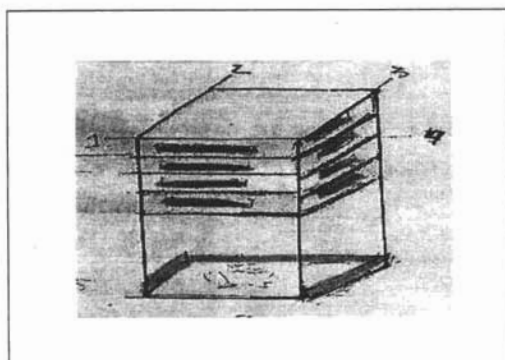


Figura 23

En el apartado que corresponde a la realización del libro conceptual vamos a tener por un lado lo que es la maqueta, es decir, el diseño del libro ya llevado a un objeto físico concreto y por otra parte la estructura final del libro que precisamente se basa en la maqueta del mismo.

No obstante entre estos dos desarrollos aparecen algunos elementos similares:

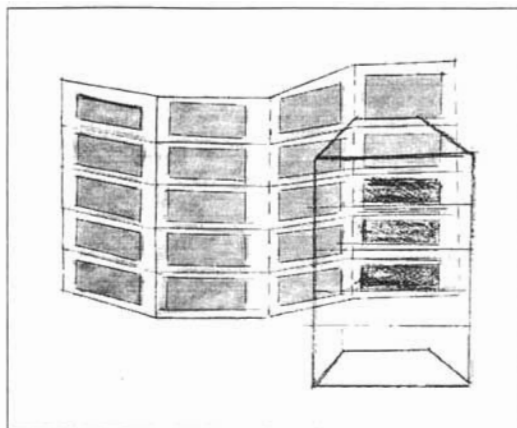
1. La elección de los materiales
2. Las mediciones del libro
3. Los cortes del material
4. El ensamblado del material
5. El manejo de las imágenes dentro del libro
6. La lectura del libro.

Nosotros básicamente en lo que corresponde a la maqueta del libro nos enfocamos solo a tres aspectos de los ya mencionados:

- Las mediciones
- Los cortes y
- El ensamblado

Las *figuras 22 y 23* representan una a las mediciones y la otra a los cortes que hicimos sobre ese material ya calculado.

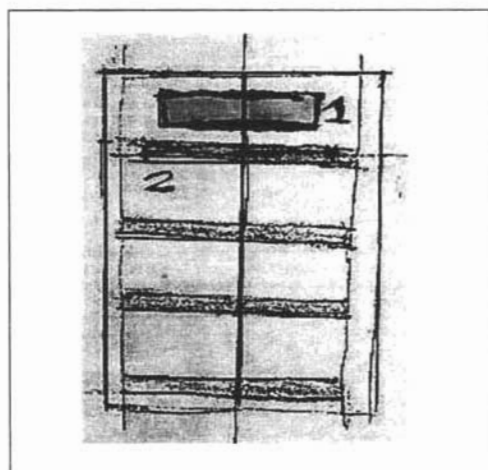
Mientras que la *figura 24* representa el ensamblado de la maqueta, tanto de manera desdoblada como en el momento en el que ya se muestra unido



**Figura 24**

Además si se observa bien en dicha imagen podrá notarse que lo que destaca de este diseño es el manejo de los calados. Dos tipos de calados que por un lado representan los inter-espacios entre la estructura exterior y el interior del libro.

Mientras que un segundo grupo de corte corresponde a aquellas salidas y entradas por donde se introduce la página del libro.



**Figura 25**

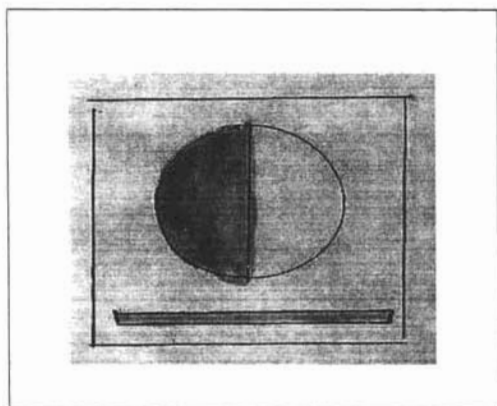
## La estructura final del libro

Si bien la estructura final del libro no modifico su forma cilíndrica rectangular, si tuvo en cambio algunas variantes en función del concepto de lo invisible, empezando primeramente por el tamaño, de una escala mediana paso a una escala pequeña de 70 cm de altura y 22 cm de ancho

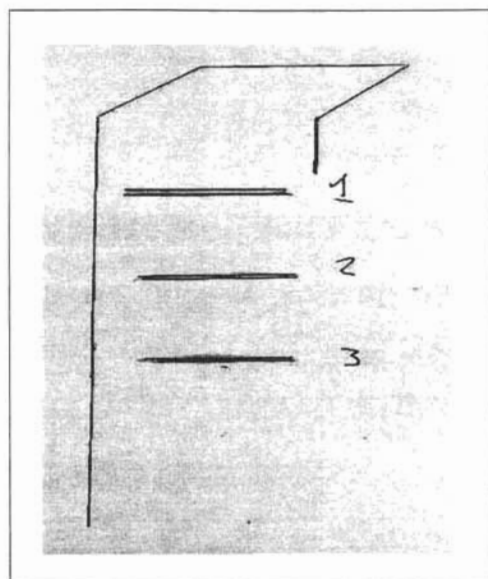
Más adelante busque darle a esta estructura un sentido claramente dinámico que contrastara con la rigidez de la forma cilíndrica.

Dicho cambio se produjo a través de calados circulares (Fig. 26) de un achatamiento en las orillas del libro y finalmente de un diseño semi trapesoidal en los extremos de las paginas que salen del libro.

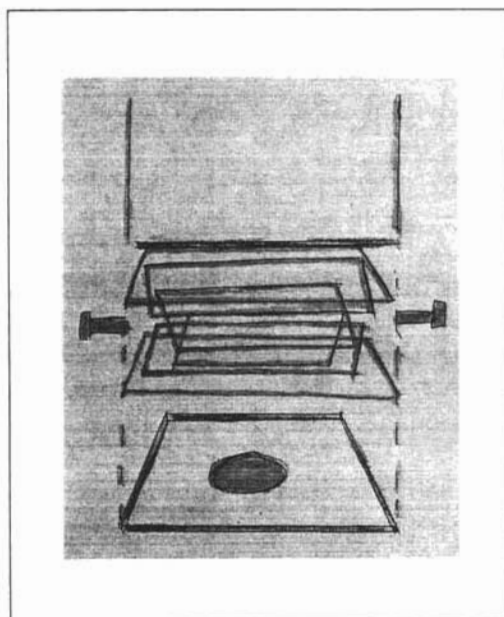
Después el libro ya no maneja 5 espacios sino tres y uno grande en donde se suponía que iban a ir dos páginas móviles (Fig. 28)



**Figura 26**



**Figura 27**



**Figura 28**



También como parte de la estructura final de mi libro conceptual añadí algunos elementos extra, no contemplados en la maqueta, por ejemplo:

En la parte inferior del libro inserte de forma vertical unas láminas de acrílico de 6 mm, previamente cortadas, craqueladas y pintadas con acuarela (Fig. 29)

La intención fue jugar el doble juego de lo visible e invisible, dejar ver pero sin ser explícito en la composición del espacio.

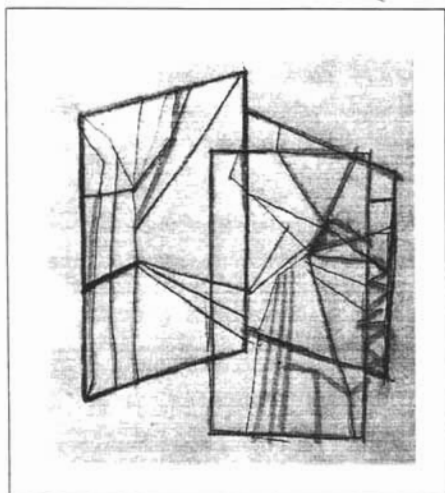


Figura 29

Por otro lado en lo que se refiere a la fuente luminosa, yo empleé una lámpara reciclada a la cual le añadí un spot y ambos elementos los coloqué en la parte inferior del libro (Fig. 30)

Así mismo observe que dicha fuente generaba un alto grado de calor, que al concentrarse en un espacio tan reducido como el del libro podía quemar las imágenes.

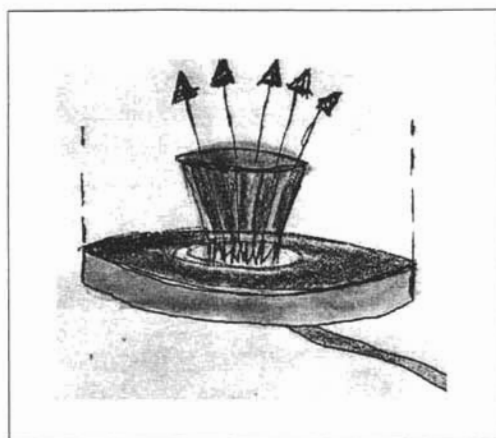


Figura 30

Por lo tanto resolví hacer pruebas con un ventilador de computadora (Fig. 31) para reducir el calor, pero como no encontré el motor adecuado, busque un ventilador de una secadora de cabello (Fig. 32)

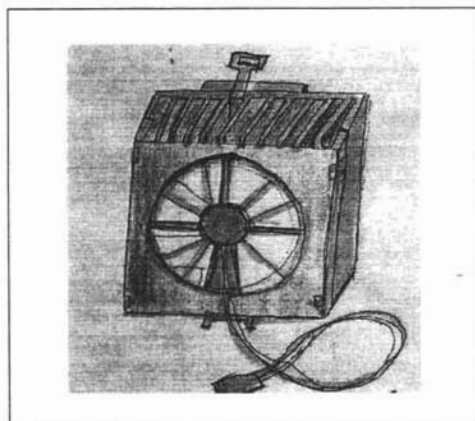


Figura 31

Paso siguiente, compre una secadora usada y la desarme, pero al introducirla al libro primeramente observe que el espacio era muy poco, no cabían la fuente luminosa ni el ventilador al mismo tiempo.

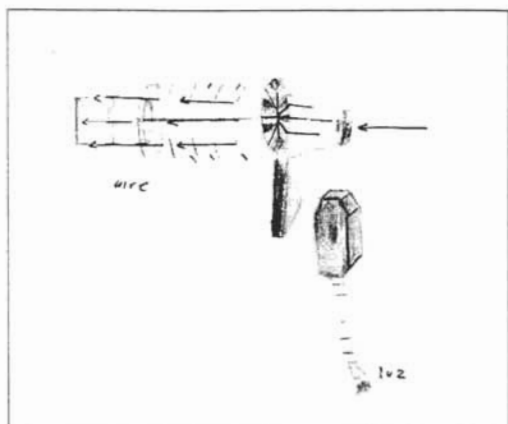


Figura 32

Pensé en otras posibles colocaciones pero ya no encontré ninguna, entonces probé con otra secadora de pelo, pero pasó lo mismo y además pude notar que la parrilla de metal que viene unida al ventilador caliente igual o más que la fuente luminosa y provoca toques (Fig. 33)

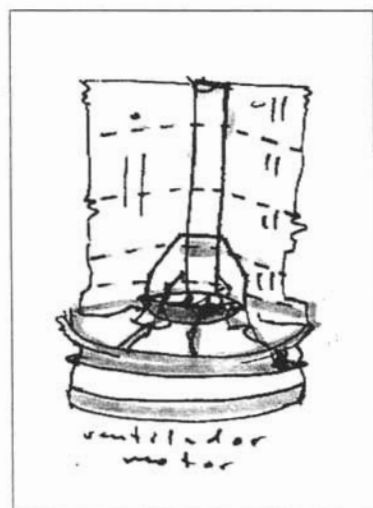


Figura 33

Luego, una vez agotadas las posibilidades extra formales, volví a mirar el libro y se me ocurrió utilizar un material como el vidrio para reducir el calor. Como en ese momento no contaba con un vidrio de la medida, tuve que romper uno y con los fragmentos hice una prueba: los coloqué encima de la fuente luminosa y en la primera entrada de página (Fig. 34)

El resultado fue una disminución considerable del calor, no obstante que este nunca se pudo eliminar del todo, lo que en realidad obtuve fue reducir el riesgo de que se quemaran alguna de las imágenes.

Todo lo anterior sumado al diseño semi-transparente de las imágenes me obligó a replantearme toda la estructura inferior a partir de la figura 28. Con lo cual llegué a la solución de abordar ese espacio inferior mediante tres placas de vidrio entintadas con pintura de vitral y colocadas de manera horizontal a partir de la fuente luminosa.

Y aquí hay que destacar varios aspectos importantes: por un lado la cuestión funcional del libro como un posible objeto de exhibición, su duración, sus mecanismos, su uso cotidiano, así como su buen desarrollo en cuanto al sentido particular de mi proyecto, si se une con lo que hemos venido teorizando, si separa o si se obtiene algo más y finalmente en cuanto a las imágenes una reflexión que de igual manera nos vuelve a unir a lo invisible, porque, si bien ya habíamos hablado de que lo que lo invisible es algo que no percibimos cotidianamente, una voluntad de querer hacer ver eso que no está ahí, que se pensaría si dijera que *lo invisible también puede ser manejado como la huella de algo que estuvo ahí, de algo que dejó su marca, su espacio, su tiempo, un residuo sensible que nos remite a esa otra mirada.*

Aquello sumado a la elaboración de las placas de vidrio nos otorga una segunda lectura del libro, ya no solamente como las imágenes derivadas del fotograma si no como verdaderas pictorizaciones alternativas.

### Las páginas del Libro conceptual

Las páginas del libro como mencione antes, tienen un diseño rectangular con un corte igualmente rectangular en el centro, dos cortes *trapesoidales* en los extremos y el material que utilice para su elaboración fue plástico estireno y fotocopias en acetato ensambladas con "xilol" (Fig. 34)

Su diseño estuvo pensado en estas charolas que muestran las fotocopias donde cae el papel, pero además maneje de fondo la intención de poder interactuar entre si, es decir, que la información de una imagen no se corte en la otra y viceversa, si no que se pueda percibir esos residuos que se van acumulando imagen con imagen.

**Nota:** No importa aquí que tanto se perciba, ni como se perciba esto, si no que se perciba, que se rompa esta coyuntura de lo cotidiano para pasar al plano de lo sensible, de lo estético.

Una ritualización de la mirada que desde mi punto de vista refuerza el motivo de buscar lo no visible y tómesese encuentra que no estamos juzgando o definiendo que tan claro es lo invisible o que tan exacto, sino el porque de lo invisible. El porque metafísico del libro.

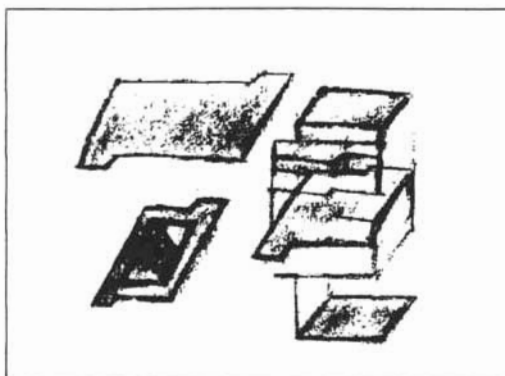


Figura 34

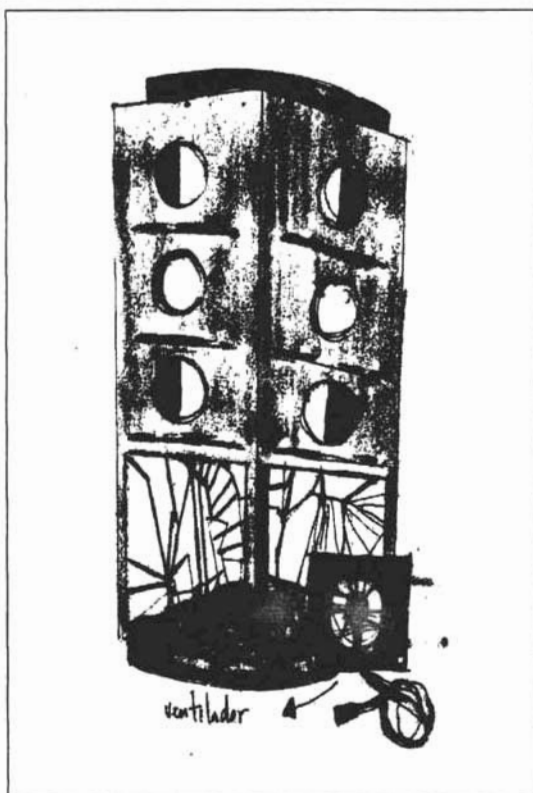


Figura 35 /  
Diseño final del libro

D

## "Las imágenes del libro"

### El trabajo a partir de Los fotogramas

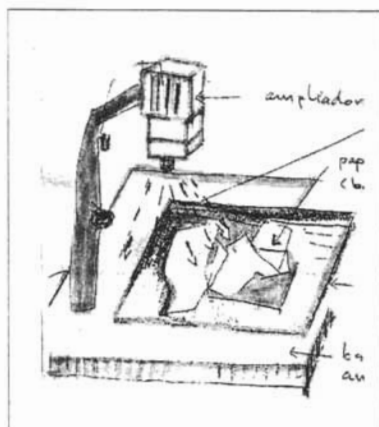


Figura 36 / La ampliadora

En lo que se refiere al trabajo de las imágenes estas fueron abordadas a partir de los *fotogramas*, la llamada fotografía sin cámara. En dos etapas: una con la ampliadora y otra con los químicos directos.

En el primer caso maneje papeles reciclados (bond, revolución, higiénico) colocados sobre la superficie del papel fotográfico obteniendo con ello una serie de siluetas que posteriormente modifique en base a su transparencia y a la densidad del papel (Figuras 37, 38, 39)

La intención era producir distintos tipos de densidades que a su vez generaran distintas calidades de formas, unas más visibles que otras.

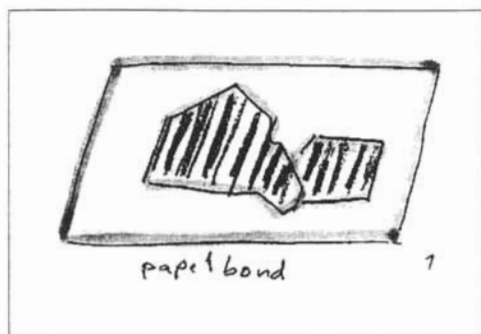


Figura 37

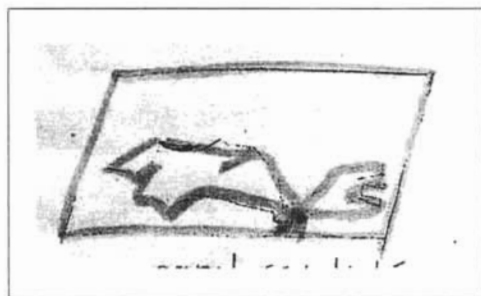


Figura 38

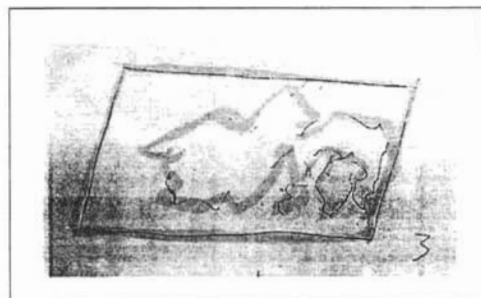


Figura 39

En esta etapa del trabajo maneje un formato regular en la hoja brillante de papel fotográfico (Ilfospeed grado 2) con una medida de  $8 \times 10'$

El tiempo de exposición a la luz varió de 0.7 seg a 1.5 seg y el diafragma de la ampliadora fue de 2.8 a 5.6, mientras que las densidades de la masa de los papeles utilizados fueron de:

1mm papel bond
0.8 mm papel revolución
0.5 mm papel higiénico

**Nota 4:** Todos los cortes de papel no fotográfico son arbitrarios.

**Nota 5:** A manera de paréntesis voy a señalar que en este contexto de experimentación también recurrí a la fotografía en color elaborada en la ampliadora.

### Fotogramas directos

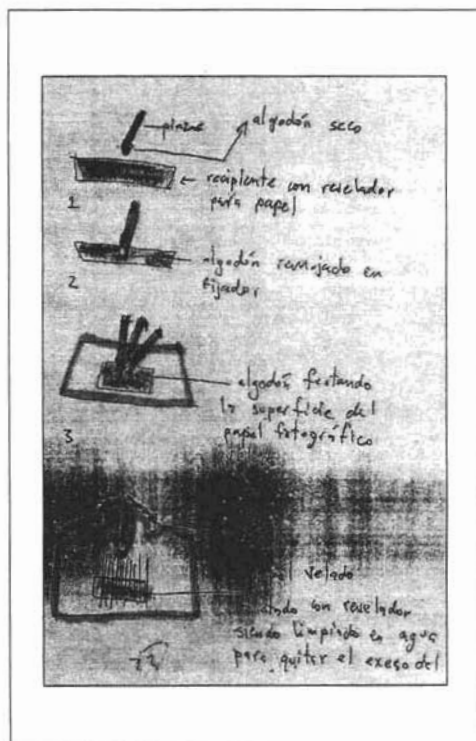
En este tipo de trabajo se presentaron dos posibilidades, una la que se establece por medio del químico revelador Dectol de Kodack y dos, la que se origina con la acción del químico fijador (Fijador rápido de Kodack)

La primera esta trabajada con revelador directamente sobre el papel fotográfico, no hay blancos, ni formas definidas, se pierde casi parcialmente la asociación con los contornos y se produce una superficie difusa, donde predominan los valores luminicos del negro.

En un segundo intento sigo trabajando con el revelador directo pero entonces lo aplico parcialmente, es decir, tomo un algodón con unas pinzas de plástico y lo paso por la superficie, tratando de trabajar este movimiento en semi-círculos, para no dejar marcas de líneas producto del contacto con el algodón.

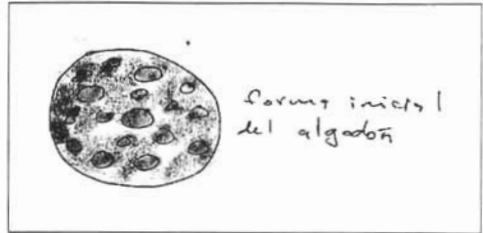
El resultado fue la aparición de algunos valores luminicos del blanco, así como la presencia de grises más suaves y la presencia de semi formas curvas que en ocasiones delimitan o sirven de límite a una masa de grises difusos

Los pasos de este procedimiento son:



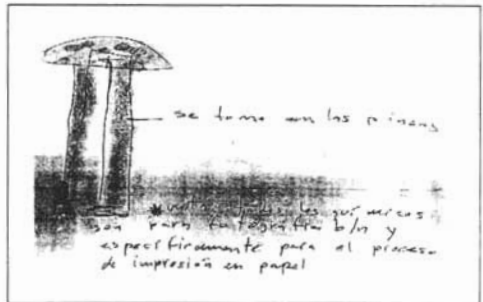
**Figura 40**

**Herramientas para  
la aplicación de los químicos**



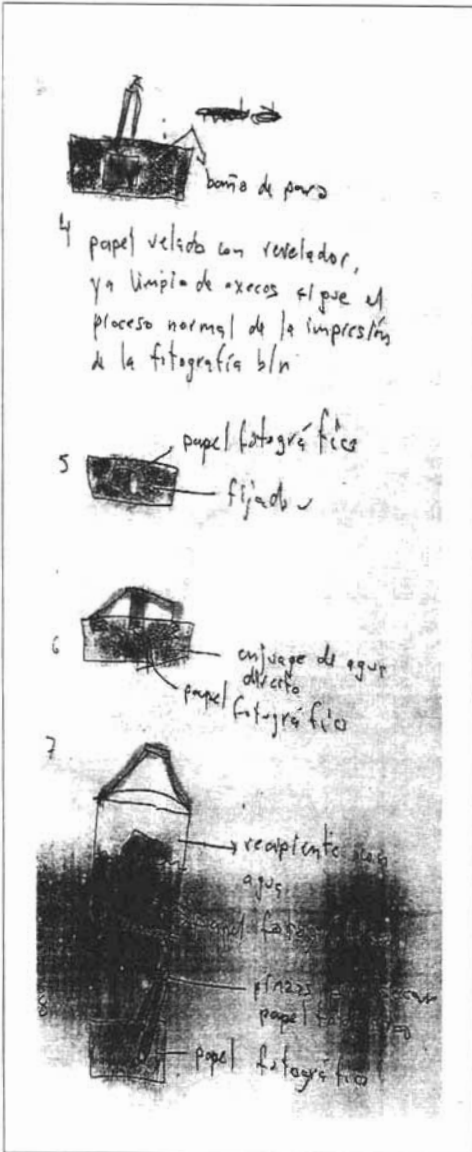
**Figura 42**

Herramienta de algodón para químicos



**Figura 43**

Pinzas de plástico con algodón



**Figura 41 /** Esquema de procedimientos

Las **figuras 41, 42 y 43** muestran algunas de las herramientas que tuve que elaborar para poder aplicar el procedimiento de los químicos directos sobre el papel fotográfico.

En el segundo caso que ya habíamos mencionado al abrir este apartado cambiamos el orden del procedimiento y sobre la superficie del papel velado aplico parcialmente fijador para impresión fotográfica, esto con un algodón. Intercalo los movimientos en semi círculo con movimientos horizontales y diagonales.

El resultado es la presencia definida de blancos, disminuyen un poco los grises y las formas tienden llamémosle así a una estructura de panal o con asociación a pequeños microorganismos.

El esquema del proceso es el siguiente.



Figura 44

<sup>3</sup> Nota: En el paso tres del esquema anterior, el material fotográfico con aplicaciones de fijador en su superficie se tiene que lavar muy bien para no contaminar el resto de los químicos.

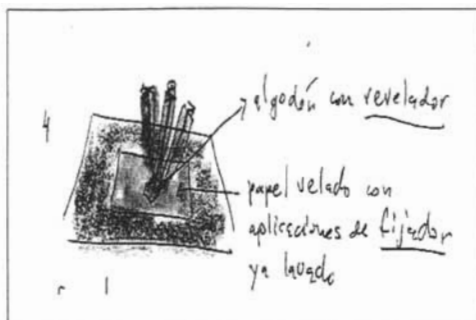


Figura 45

En el paso cuatro *figura 44*, se aplica con un algodón diferente, revelador sobre la superficie de papel fotográfico, el movimiento es general para el papel, se obtienen negros y algunos grises.

<sup>6</sup>Nota: Para mayor resultado puede aplicarse lentamente de las orillas al centro y entonces se obtendrá una mayor cantidad de grises.

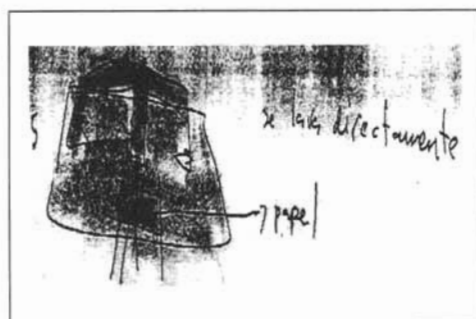


Figura 46

Y se continúa el proceso fotográfico normal

<sup>7</sup> Nota: Para mayor definición de los blancos se maneja el algodón por la parte de las orillas generando una serie de líneas que nos permitirán definir mejor la forma del fotograma.

<sup>5</sup> Nota de autor

<sup>6</sup> Nota de autor

<sup>7</sup> Nota de autor

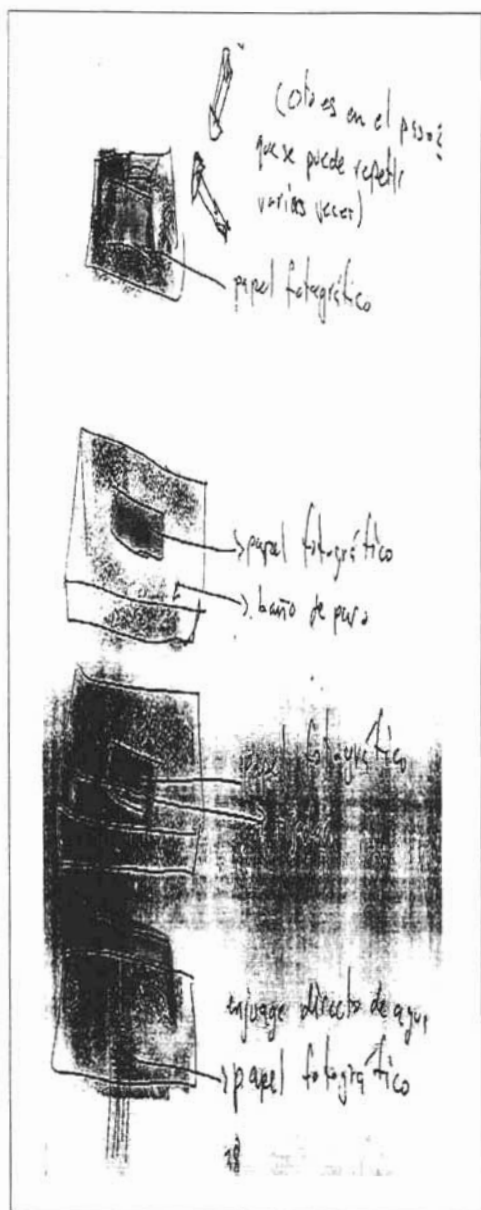


Figura 47

Punto y a parte hay que añadir que en esta parte del trabajo con las imágenes a partir de los fotogramas, resulta muy importante descubrir que uno mismo puede realizar sus propias diluciones en los químicos en relación a los valores de la imagen que deseamos encontrar, es decir, blancos, negros, grises medios.

Para este caso específicamente me di a la tarea de producir un revelador lento y un fijador rápido.

Respecto a la formula del revelador la base original era 1 del galón x 2 de agua, posteriormente fue:

$\frac{1}{2}$  del galón x 2 de agua y después:

$\frac{1}{3}$  del galón x 2 de agua

Lo que se produjo fue un revelador más lento y por lo tanto una mayor presencia de grises.

En el caso del fijador la relación quedó así: 2 de fijador x 1 de agua

El resultado fue blancos más fuertes y en un menor tiempo.

En síntesis aspectos formales que una vez aprendidos tenemos **paradójicamente** que empezar a desaprender para poder introducimos en esta relación compleja del acto y su poética.

La poética de una imagen que fue objeto y que conforme avanza el proceso deja de ser imagen y se convierte en intención.

•Def. Idea extraña opuesta a lo que se considera verdadero o a la opinión general. 2. Expresión lógica en la que hay una incompatibilidad aparente. (Diccionario Larrouse Enciclopédico)



Doble sentido que genera una reflexión más profunda sobre la condición filosófica y antropológica en que venimos movilizándonos en nuestro mundo actual, en tanto que:

Vamos por un aspecto concreto, llámese imagen, llámese fotografía, llámese bitácora, etc, y sin embargo estamos llenos de contradicciones, inclusive dentro de los aspectos puramente técnicos existen contradicciones innegables, solo recuérdese el ya citado caso de los quirogramas y de los luminogramas (Cap 1).

Hasta que punto definir que pesa más en la impresión final de la imagen; el trazado manual, el trazado por la luz, la luz en trazo, o el trazo de la luz.

Son cuestiones que desde mi perspectiva no se pueden separar cuando hablamos de fotogramas alternativos y específicamente cuando introducimos el termino pictorización.

Por todo ello considero como respuesta primordial, que lo que yo he venido persiguiendo de manera técnico formal tiene mucho más que ver con la pintura que con la fotografía, quizá lo que en realidad me atrajo del concepto fotográfico fue esa confrontación con lo ya impuesto, con esa artificialidad ajena a uno mismo, la artificialidad del aparato que finalmente puede retirarse sin mayor conflicto, sin mayor problema.

El verdadero problema creo, esta en hacernos a la idea de que somos totalmente responsables de la imagen y de la imaginaria que creamos o recreamos según sea el caso. Nada nuevo ante los ojos pero si ojos nuevos para todas las cosas, miradas libres que se atrevan a mirar en otras direcciones sin importar el resultado inicial, a fin de cuentas la respuesta verdadera es ese trayecto en fuga que va de nuestra intención a nuestros ojos implacables.

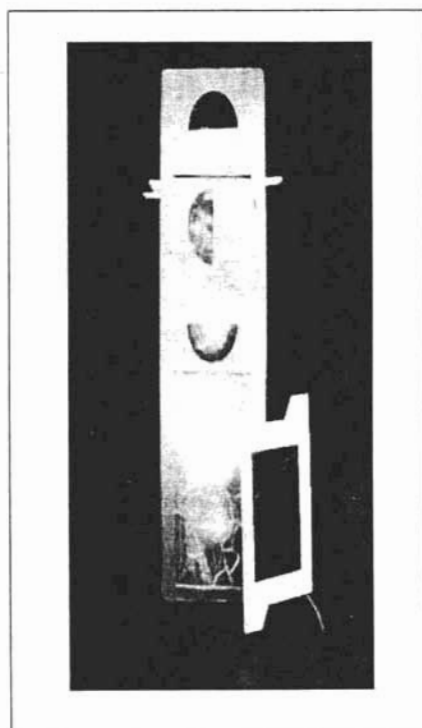


Figura 48

(Imagen en blanco y negro del libro terminado)

### 3.3 Realización

## El trabajo previo de las imágenes

Dentro de la realización de mi libro conceptual como ya hemos dicho antes tenemos dos tipos de trabajo paralelo:

Por un lado el de las imágenes retomadas a partir de los fotogramas y por el otro la elaboración de la estructura tridimensional a partir de esas mismas imágenes ordenadas espacialmente.

Estas a su vez fueron trabajadas en una primera etapa con distintos tipos de papel reciclado (revolución, bond, papel higiénico) colocados sobre la superficie de papel fotográfico (Fig. 49)



**Figura 49**

El resultado fue mucho más rico expresiva y plásticamente hablando.

A partir de ahí traslade mi labor de producción e investigación hacia la aplicación directa de los químicos sobre la superficie fotográfica, es decir:

- Revelador - fijador
- Fijador - revelador

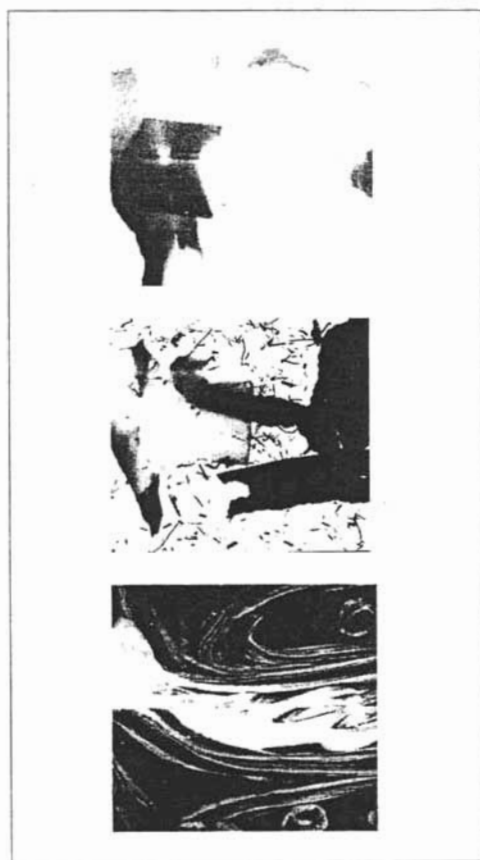
Obteniendo con ello lo que en el primer capítulo definimos como:

### *Un Acción Fotográfica*

No obstante también en esta etapa del trabajo hubo algunas variantes entre las que se encuentran:

Los fotogramas elaborados con ampliadora a color (Fig. 50)

Y los fotogramas elaborados con materiales extra fotográficos (manzanilla, placa de vidrio entintada, etc.) (Fig. 51 y 52)



**Figuras 50, 51 y 52**

Posteriormente clasifique los resultados de este trabajo en tres grupos:

El primero que corresponde al manejo de revelador aplicado sobre el papel fotográfico.

Aquí se pierden casi totalmente los blancos, no se ubican formas definidas ni concretas, solo manchas difusas donde predomina el valor luminico del negro (Fig. 53)



Figura 53

Caso opuesto al segundo grupo donde seguí trabajando con el revelador directo pero su aplicación fue de manera más específica, solo en algunas áreas (Fig. 54)

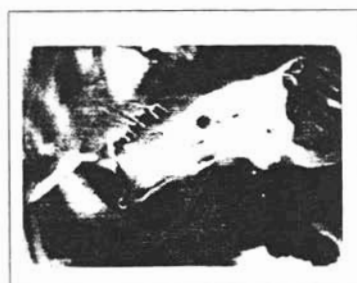


Figura 54

El resultado fue la aparición de algunos valores luminicos que correspondían al blanco, así como la presencia de grises más suaves y la aparición de semi-formas.

Finalmente en el tercer grupo cambié el orden del procedimiento y sobre la superficie del papel fotográfico velado aplique primeramente al azar fijador para impresión fotográfica, para después limpiar el exceso y aplicar el revelador como en los casos anteriores.

El resultado fue una imagen más controlada, más "diseñada" donde se logró finalmente la presencia definida de blancos, aumentaron los valores luminicos del gris y la imagen se volvió más contrastada (Fig. 55)



Figura 55

Caso aparte, me gustaria extenderme un poco sobre aquellos primeros sentimientos que me llevaron a estas clasificaciones.

Para mi fue importante hacerme de un espacio reflexivo, de un motivo donde se pudiera detener un poco toda esta carga de lo cotidiano y llegar a la soltura de la auto reflexión. A partir de ese momento mi intención con la luz y con la sombra fue entrar en todo ese proceso de lo melancolico, de lo ausente, que apenas se parece y aparece disuelto en nuestra mirada más próxima.

Melancolia pura que en algunos casos revesti con fragmentos de papeles escritos o con algunos papeles en forma de curvas y triángulos. Fue un trabajo hasta cierto punto tanto geométrico, pero yo sentia que necesitaba despojarme aun de esa escasa geometria, por eso pase al uso de los químicos directos sobre el papel fotográfico y ahí pude empezar a relacionar directamente tanto mi cuerpo como la imagen y el ánimo con el cual acudía cada día a elaborar las imágenes.

Puede ser que en el sentido técnico sean imágenes poco cuidadas o demasiado experimentadas, pero eso no quiere decir que no sirvan o que no hayan funcionado para el tema que venimos tratando.

Tan es así la influencia de estas imágenes, que a partir de ellas pude iniciarme en lo invisible, pude reflexionar acerca de la mirada, de la visión, del acto que nos lleva a contemplar el mundo y finalmente pude darme cuenta que siempre he perseguido a la pintura, a lo pictórico aunque fuera en otros soportes.

Creo que esto último no esta mal, ni es incorrecto, por el contrario es el resultado de alternar la teoria con la practica. De alternar un sentimiento de imposición con uno de total libertad

Luego, el problema que me re-plantee fue el siguiente:

Si ya habia pasado de la imagen al acto, y del programa al gesto, lo que me quedaba era observar esa acción de manera simultanea, poder contemplar toda una serie de imágenes dentro del mismo tiempo y espacio.

Por tal motivo y a manera de ligamento entre las imágenes surgidas a partir de los fotogramas y la realización de mi libro conceptual yo definí mi propuesta de producción en función de tres características plásticas esenciales:

- La transparencia,
- La tridimensionalidad y
- La simultaneidad

Esta última por cierto (la simultaneidad) la aplique en un primer momento al libro conceptual a través del corte, el calado sobre papel fotográfico que da la apariencia de una silueta o de una plantilla

Posteriormente a esa idea le siguió el diseño de una estructura en la cual se unen lo espacial con lo bidimensional para producir con ello un desarrollo de lo invisible.

### 3.3.1 La maqueta del libro conceptual

La maqueta de mi libro conceptual se inicia con una serie de cortes rectangulares de 5.4 x 30 cm. c/u realizados a una lamina de papel "Fombard" de 51.9 x 76.7 cm. (Fig. 56)

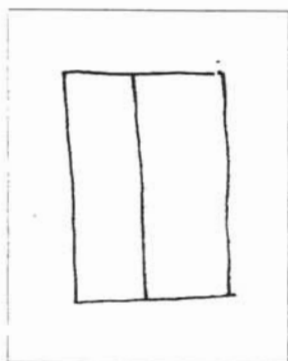


Figura 56

Después esos cortes se separan y se mide sobre su superficie cuatro espacios verticalmente paralelos en razón del tamaño de una diapositiva de 5.4 x 5.4 cm. (Fig. 57)

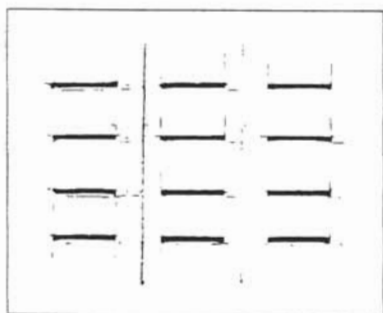


Figura 57

La medición quedo de la siguiente manera:

Un espacio de 20 cm. dividido a su vez en cuatro espacios de 5 cm. de distancia y un espacio de 10 cm. para introducir a la estructura una fuente luminosa.

Más adelante realice otra serie de cortes o suajes de 4 x 4 cm. c/u que representan los espacios externos del libro conceptual (Fig. 58)



Figura 58

Sintetizando aplique tres tipos de corte diferente dentro del mismo cuerpo:

Uno que genera la forma de la lámina rectangular (1), otro que genera los espacios por donde se van a introducir las paginas del libro (2) y uno más que deja al descubierto los laterales de la estructura tridimensional (3).

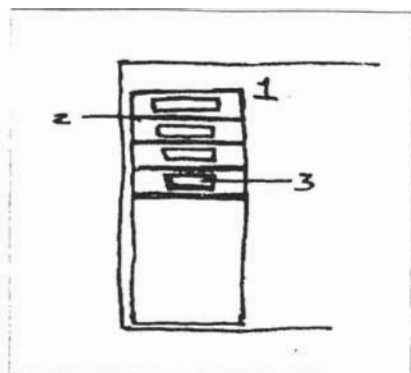


Figura 59

Luego, una vez hecho los cortes lo que prosigue es ensamblar las cuatro laminas de tal modo que juntas formen un cilindro rectangular.

Y aquí hay que corregir un dato, porque ya se había dicho que en el corte a la lámina de papel fombard todas sus medidas eran iguales. No obstante al ensamblar me di cuenta que dos de las cuatro laminas rectangulares debían de ser un poco más grandes en su largo, en lugar de medir 5.4 cm. yo le agregue a cada orilla 5 mm demás obteniendo con esto una lamina de 6.4 x 30 cm.

Lo anterior tiene sentido al momento de la colocación para que las laminas no queden encimadas sino encontradas a través de sus extremos.

Punto y a parte elaboré las paginas de la maqueta, para lo cual tuve que cortar un fotograma pasado a copia en acetato de tamaño carta en pequeños cuadrados de 4.5 x 4.5 cm. para los espacios exteriores del libro y para simular los espacios de las paginas interiores del libro la medida del acetato fue de 6.4 x 7 cm.

El resultado fue un a pagina rectangular que salia un poco más allá de las orillas del libro.

Eso es importante tenerlo en cuenta ya que nos da la pauta para poder retirar o colocar esa misma pagina en distintos espacios, ya que esta no es fija. puesto que fue diseñada pensando que hubiera una interacción directa sobre ella.

Finalmente, una vez ya realizado los cortes, las mediciones así como la colocación de las páginas dentro de la maqueta, lo que hice fue observar el conjunto y reflexionar acerca de la cuestión rítmica de los espacios tanto internos como externos.

De ahí se desprende una segunda serie de cortes, esta vez solo de índole estética

Dos cortes curvilíneos a ambos lados de la estructura y más abajo como replica de ese recurso en esos mismos dos lados añadí una perforación cuya función sirve de espacio para introducir la varilla alma de una pagina interna colada de manera horizontal entre ambas perforaciones (Fig. 60)

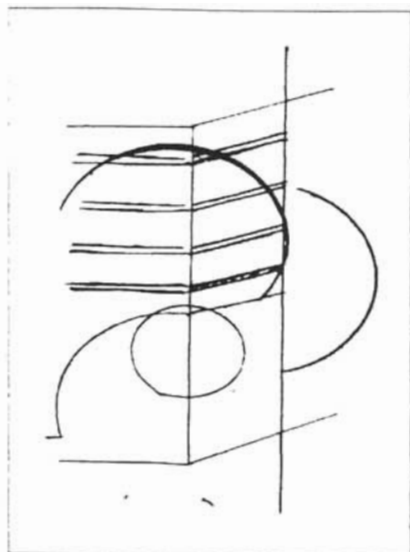


Figura 60

### 3.3.2 La estructura final del libro conceptual

#### Diseño y elaboración

Bueno antes de empezar con la elaboración final de mi "libro conceptual", tengo que decir que modifique mi posición teórico práctica acerca de la estructura externa del libro, en tanto que:

Las formas externas no son el acto de lo invisible sin embargo su diseño si nos puede conducir a este.

Un diseño que una vez reflexionado se basa en dos soluciones plásticas:

- El calado y
- El ensamble de materiales semi-transparentes

No obstante, en un principio había pensado realizar el trabajo final del libro en un material llamado "fombard", sin embargo al realizar los primeros cortes vislumbre que este no era un material muy resistente ni estable y así mismo no tenía la calidad para un acabado final, por tal motivo recurrí a un similar de la madera, el "fibracel".

Este material tiene mucha mayor rigidez, permite los cortes con caladora, las perforaciones con taladro, la aplicación de pinturas de esmalte, etc.

Ahora bien, una vez ya defino el material básico lo que hice fue adquirir una primera lamina de este mismo con las medidas de: 50 x 40 cm. y al cortarla en lugar de contar cuatro cortes como en la maqueta, solo conté tres, es decir, mi lamina se dividió en tres superficies de:

13.8 x 46.6 cm. c/u

Posteriormente compre otra lamina de la misma medida y saque otro corte igual al los tres anteriores. En total fueron cuatro láminas de fibracel que corresponden a las cuatro caras de mi "libro".

Más otras dos caras que se colocan como tapas para los extremos del libro, dichas caras son de: 11.7 x 11.7 cm. c/u

Del mismo modo y como parte de la estructura final, elabore previamente un esqueleto de madera balsa con la forma del cilindro rectangular, para que a su vez este sirviera como base sobre la cual se levantaria finalmente el libro. Sus medidas fueron de:

46.7 cm. x 13.8 cm. x 13.8 cm.



Después prosiguiendo con la cuestión de las mediciones, lo que conté en las cuatro placas de fibracel fueron tres espacios de : 9.3 x 13.8 cm. Y un espacio más grande de 20.5 x 13.8 cm.

Luego a esas laminas ya cortadas y medidas le aplique otra medición a modo de guia entre las orillas de lámina y los espacios externos donde se introducen las paginas (Fig. 61)

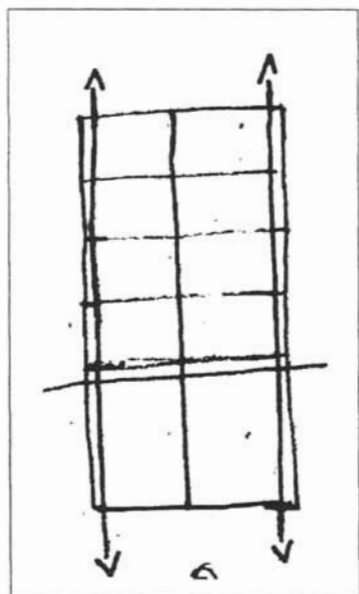


Figura 61

Dicha medición fue hecha primeramente en sentido vertical y el resultado fue: 1.5 cm. de distancia x cada lado con respecto al área de corte

La segunda medición fue hecha en sentido horizontal para determinar el ancho de las entradas para las paginas del libro, el resultado fue de 13.2 cm. de ancho (Fig. 62)

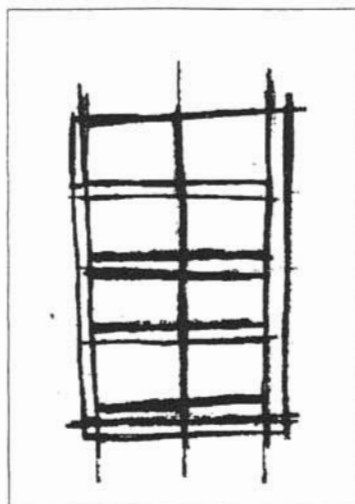


Figura 62

Posteriormente en el espacio que habia definido para ventanas laterales dentro del libro realice otro cambio en función de la lectura externa de la pieza.

Dicha alteración consistió en las formas de las ventanas, de tener un diseño rectangular pase a un esquema circular.

Este cambio en realidad no afecta el contenido del libro, ni el orden de la posible lectura de la obra, lo que si acentúa es un ritmo más ligero, más liviano dentro de la estructura. Pero bueno eso ya lo habaremos cuando toquemos el asunto de las lecturas, por ahora lo que nos interesa es solamente definir la elaboración del libro físicamente hablando.

Una vez realizadas las mediciones y los cortes, empecé a lijar el material con una lija delgada, hasta retirar la capa de barniz natural que trae el fibracel.

Más adelante aplique sellador para madera, en una proporción de 4 a 1, es decir, cuatro de thinner por uno de sellador.

Acto seguido, uní las cuatro laminas de fibracel a la estructura elaborada previamente en madera balsa.

El ensamble se llevo a cabo con resistol y se retoco con pasta resanadora para madera (Fig. 63)

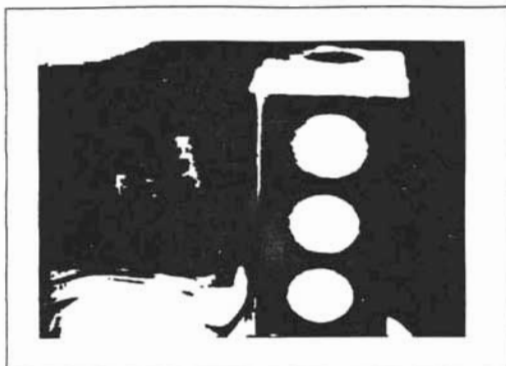


Figura 64

Más adelante volví a lijar y aplicar resanador, así varias veces hasta obtener la consistencia deseada.

*Nota: Algunos de los materiales son reciclados, específicamente los que tiene que ver con al fuente luminosa.*

Pero siguiendo el proceso de elaboración hay que añadir que igualmente se pinto el interior del libro con color negro para matar luz y ya después se pinto el exterior con una pintura metálica cuya composición química no permite su aplicación de manera directa (Fig. 65)

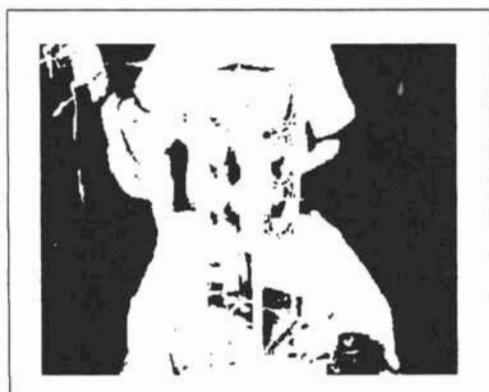


Figura 63

Este último material es importante mencionarlo, porque no solamente me funcionó como un corrector para los cortes accidentados, si no que también lo aplique como una pasta modeladora, tanto en las orillas del libro, como en las tapas extremas de arriba y de abajo (Fig. 64)



Figura 65

Así que tuve que manejarla por capas y con la pieza en horizontal, para que la pintura no se corriera.

Por otro lado un aspecto fundamental que se nos estaba pasando mencionar es el que corresponde al número de entradas para las páginas, porque si bien originalmente había propuesto cuatro espacios para cuatro páginas, en la realización final se optó solo por tres espacios para tres páginas intercambiables y en cambio se dejó espacio para dos páginas móviles colocadas debajo de las otras tres páginas.

Dicha modificación se justifica porque observe que la lectura del libro se volvía más rica al tener una combinación de distintos movimientos dentro del mismo espacio. Y permítaseme citar al respecto un cuarto concepto. El de la **interposición**, es decir dos imágenes que se interfieren en alguno de sus lados. Posteriormente se verá que esto tiene un sentido más allá de lo meramente formal.

No obstante volvamos a nuestro desarrollo concreto del libro para decir que dentro de los materiales que utilice se encuentra una lámpara usada. A esta le recorte el cable de la luz para unirlo después con un apagador manual, completando esta parte del libro con un spot de 25 wats.

Y escogí un spot porque precisamente lo que este hace es que puntualiza la luz, es decir la dirige en un ángulo más cerrado, esto en diferencia con los focos normales.

Ahora bien hablando de luz, que bueno que tocamos este aspecto, porque precisamente aquí pienso que fue donde se dio propuestas en cuanto al sentido de los materiales y su aplicación.

Recuérdese pues que en la maqueta aunque teníamos ventanas externas que daban al interior del libro, el mismo libro era de corte cerrado, es decir de una sola pieza.

En cambio lo que yo propuse para la elaboración final de mi pieza fue lo que ya habíamos mencionado como el calado.

Cale la pieza no solamente en el área destinada para las ventanas del libro, si no que me extendí hasta abajo dejando solamente un breve espacio a ambos lados de la abertura.

Posteriormente sustituí el material devastado por una serie de plaquitas de acrílico semi transparente de 6 mm a las cuales estrellé previamente para establecer cierta referencia al gran vidrio de *Duchamp* y también porque de ese modo se hacía menos fría la estructura (Fig. 66, 667 y 68)



Placa de acrílico  
66

Fragmento del  
Gran Vidrio 67

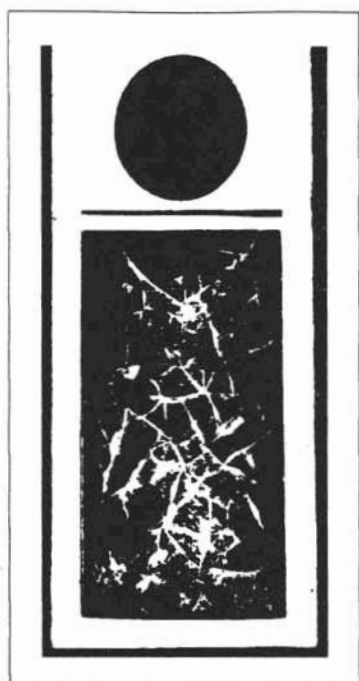


Figura 68

Hasta aquí tenemos dos materiales pensados: el acetato y el acrílico, no obstante un tercer material resulto ser el plástico estireno, cuya característica física es el efecto traslúcido.

Dicho material fue aplicado básicamente en los espacios circulares de las ventanas del libro.

Y permitaseme aquí añadir que el juego logrado fue mucho más rico de lo que se esperaba, porque no solamente se manejo la transparencia del acetato, sino que se alterno con lo traslúcido del estireno, afirmando con esto los términos de visible / invisible y viceversa.

### Una página invisible para un libro conceptual

Los fotogramas no solamente cumplen con la función de espacio y plano, si no que también se aplican como pagina dentro del libro conceptual (Fig. 69)

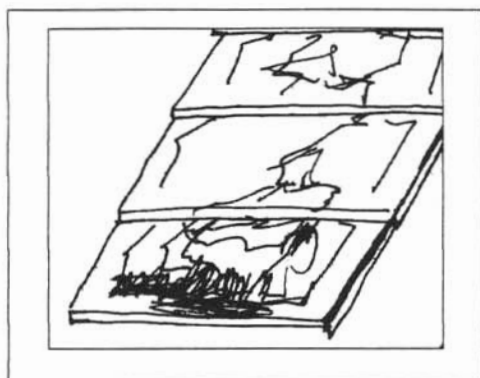


Figura 69

Superficies semi-transparentes basadas en el diseño de las diapositivas que al ser incididas por la luz generan un efecto de simultaneidad. No obstante su elaboración primeramente fue pensada con relación al vidrio, dos capas rígidas de vidrio delgado sobrepuestas que irian de manera tridimensional adentro del móvil. Posteriormente esta idea la modifique en función de que mi libro conceptual no era tan pesado, necesitaba pues un material que fuera ligero pero que pudiera dar cierta estabilidad para intercalar la placa de manera manual

Entonces recurrí a la cartulina ilustración como soporte y finalmente ya para la elaboración concreta recurrí al plástico estireno, que no es tan pesado como el vidrio pero tampoco es tan frágil como la cartulina

Acto seguido medí los espacios marcados en las caras del libro y corte seis laminas de: 20 x 10 cm. c/u

Así mismo corte también otras cuatro láminas de: 12 x 12 cm c/u

Posteriormente ensamble por pares y de cada par retire el área del centro para poder introducir la imagen. El resto del plástico estireno lo destine para agarraderas o extensiones por donde se pudiera tomar la página y sacarla de su posición original. El resultado fue el diseño de una página de formato irregular cuyas orillas están elaboradas de forma semi-trapezoidal, oponiéndose así a la rigidez del formato rectangular (Fig. 70)

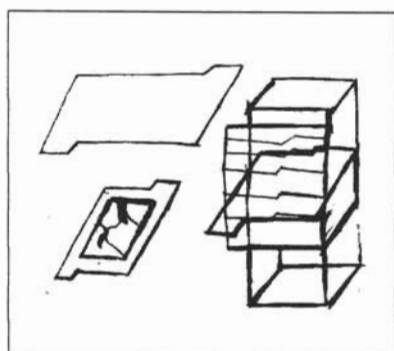


Figura 70

Punto y a parte, me propuse trabajar ya directamente la imagen del acetato, pero aquí hubo una omisión que tuve que corregir, originalmente el contenido de estas páginas estaba pensado realizarse en acetato, observando solamente la cuestión de la transparencia y de la simultaneidad, faltaba entonces la cuestión densa del material, es decir la gama de grises que originalmente se habían concibo a través de los fotogramas.

Además así como lo tenía pensado en blanco y negro solo se iba a producir un amasijo de negro al ser colocadas las páginas de manera simultanea.

La solución estuvo entonces en función de dos elementos:

- El color y
- El material fotográfico.

Tuve que regresarme un paso atrás y volver a re-trabajar los fotogramas en blanco y negro con anilinas de colores, para después mandarlos a escasear y finalmente pasarlos a un material que se llama: dura trans

Superadas estas adversidades técnicas volví a la cuestión de mi página y coloque una lamina de dicho material fotográfico por cada dos laminas de plástico estireno

La intención fue utilizar el fotograma transferido al material fotográfico como contenido dentro de la pagina del libro y las placas de plástico estireno como soporte para la imagen.

No obstante al calor de las primeras observaciones comprendí que ese material tampoco me servía para las páginas. Finalmente si cumplía con la calidad fotográfica y producía el efecto traslucido sin embargo faltaba la parte más importante: la transparencia.

El factor transparente que nos permite ver más allá de la imagen. Lo anterior quise exponerlo no como justificación si no como un problema técnico cuya solución se resolvió con el manejo de los acetatos a color, eso por un lado, para las páginas intercambiables.

Mientras que para las dos paginas fijas que se encuentra colocadas en la parte inferior de la estructura yo opte por el material fotografico ¿La razón?

Son paginas que no cumplen con la simultaneidad pero presentan otro tipo de acción: la interposición. Ambos movimientos complementan el espectro visual del libro.

Posteriormente uní las tres láminas (dos de plástico y una del acetato) y encima de ellas vertí una gota de acuarela líquida y selle con una mica adherible para conservar el efecto (Fig. 71)



Figura 71

La intención de esta acción ya fue citada cuando hable del medio como la recreación física de las propiedades del fotograma: densidad, luz, sombra, mancha.

Pero ahora "el medio" dentro de la página del libro viene a enriquecer el contenido de la información y también desarrolla el diseño personal de la proyección final.

De este modo se cumplieron dos de los tres aspectos plásticos propuestos al inicio de este capítulo.

Uno, la capacidad de ver todas las imágenes al mismo tiempo (simultaneidad) y otra, ver todas las imágenes dentro del mismo espacio (transparencia).

### La iluminación del libro conceptual

La iluminación de mi libro conceptual se basa en una iluminación interior, cuya dirección va de abajo hacia arriba. Esta a su vez esta generada por una fuente luminosa, más específicamente por un spot de 60 watts, colocado de manera puntual con relación al centro de la estructura (Fig. 73)

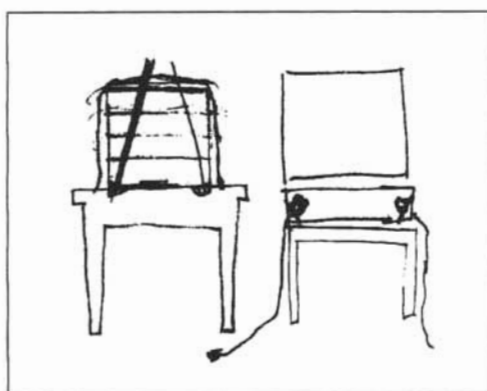


Figura 73

No obstante para este empleo de la luz artificial hice pruebas de distancia respecto a las imágenes, observando si se producía detalle, solo sombra o si se sobre exponían toda la información.

El resultado no fue una gran vista en el sentido del contenido, pero a criterio propio considero que lo importante no es eso, ya que si se quiere obtener una imagen clara y nítida bien puede recurrirse a la cámara fotográfica o a las cámaras digitales.

Lo que aquí se pretende con la luz artificial, con el artificio de la luz es darle el click a ese aparente vacío, a esa aparente oscuridad que no contiene nada relevante. Pero como no va a ser relevante si la luz aparece y con ella todo lo demás. La fuente de luz artificial es nuestra herramienta inmaterial para iniciar el ritual de la visualización, para cambiar de tiempo.

### El texto dentro del libro conceptual

El texto dentro de mi libro conceptual no es empleado como tal, es decir, después de una serie de consideraciones personales llegué a la conclusión de que me interesaba más lo visual que lo textual, no así volví a reflexionar y finalmente que prendado de un pequeño poema hecho ex profeso para lo invisible

Paso siguiente ejecute dos soluciones complementarias, la primera escribir un poema, pasarlo en acetato y armarlo con dos placas de vidrio fijas. Es un poema adjunto que no está dentro de la estructura del libro pero se justifica porque apoya el tema, porque de algún modo rompe esa frialdad de las formas rígidas y los espacios tridimensionales por un ritmo de palabra.

Todo esto con el motivo de acentuar la acción conceptual que hemos venido rastreando dentro del libro alternativo, además también porque considero que si lo invisible no tiene una forma definida menos va a tener un texto definido.

La segunda opción un poco más compleja consistió en desarmar el poema y escoger de él ciertas palabras u oraciones para después pasarlas a una presentación en windows movi marker, uniendo aquí precisamente las imágenes que me acompañaron a lo largo del proceso y esa poesía que resulta del final, en el final.

Un poema que más o menos dice así:

### **Tres invisibles (poema)**

Quiero mirar a través de la luz  
es decir que quiero mirar en el vacío,  
aprender de los contornos planos  
que diluyen poco a poco la esperanza

Insolar los tibios llanos trazados por la  
lluvia y por los montes derribados en  
solares juegos

Es decir que quiero volver a mirarte  
como un invisible que va mordiendo la  
distancia entre los ojos, entre la  
ausencia...

*(Fernando Reyes / Fragmento)*

### 3.3.3 La lectura del libro conceptual: Ritmo y silencio

Por origen tenemos cuatro posibilidades de lectura para nuestro libro conceptual, las mismas que están generadas por los espacios donde se colocan las páginas del libro.

Una posibilidad por cada lado del objeto tomando en cuenta los cortes de manera horizontal (Fig. 74)

Ahora, como también tenemos tres espacios acomodados de manera vertical la operación se multiplica por tres, es decir:

4 espacios horizontales x 3 espacios verticales = 12 posibilidades de lectura (Fig. 75) Esto sin contar la ausencia de una, o, más páginas dentro del libro.

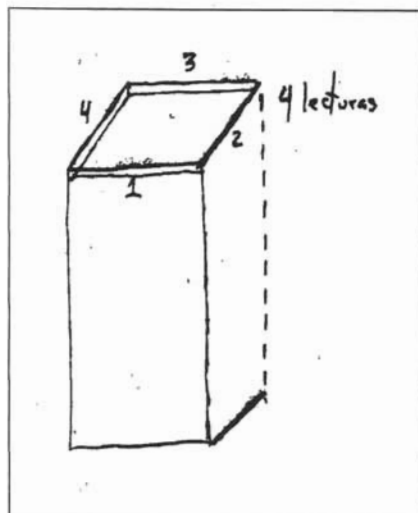


Figura 74

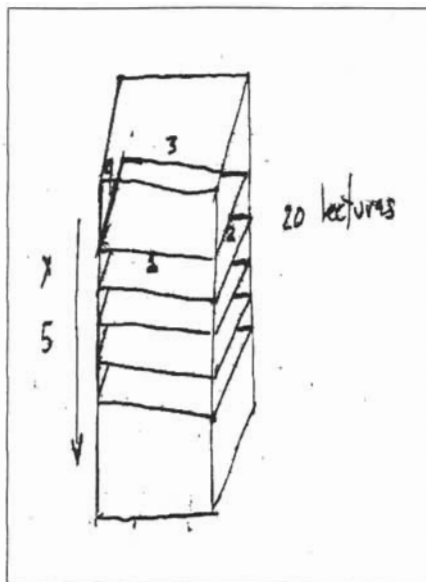


Figura 75

Más adelante añadí otro tipo de lectura que esta dada por tres páginas fijas construidas en vidrio y cuya función no solamente es estética sino también funcional, recuérdese que en la elaboración final estas páginas reducen considerablemente el calor producido por la fuente lumino, evitando con ello que se quemen las imágenes más cercanas.

Son páginas donde vamos a abordar la lectura de lo invisible no ya como una imagen o como un objeto, sino como una verdadera huella de algo que estuvo ahí, de ese algo que las permeó y después se fue.

Esto produce el último aspecto que tocara dentro de la realización del libro: el ritmo

Un ritmo continuo, ordenado, estable pero también rígido y tenso.



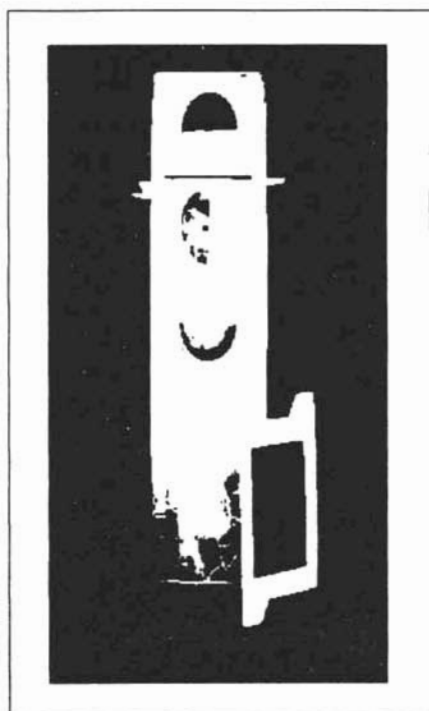
Entonces pensé en la necesidad de un ritmo más libre, menos contenido, la solución estuvo ya propuesta en el diseño de la estructura, cortes en semi-curvas que remiten ciertamente a lo orgánico, a lo liviano dentro da la solidez de la tridimensionalidad.

Por lo tanto tenemos tres tipos de ritmos, el de adentro del libro, que es un ritmo neutro, por lo menos hasta que la luz incide en las imágenes, después un ritmo continuo y rígido establecido mediante los calados externos del libro y finalmente un ritmo más suave, más liviano producido por la asociación de los cortes inferiores y la forma de las laminas más cercanas a la luz.

Caso contrario sería aquel donde dejamos abierta la lectura que el espectador le va dar, yo no soy de la idea de que un objeto artístico interactúe directamente con el individuo que lo observa, a mi parecer resulta más interesante poner cierta distancia entre ambos, que no se confunda el tiempo de uno el tiempo del otro, no así también entiendo que los libros alternativo muchas veces rompen esta barrera de lectura porque necesitan complementarse del entorno.

Luego este no es el caso de mi libro, hay que asumirlo, es una pieza muy abstracta en el sentido filosófico del termino, cuya lectura final deja abierta la posibilidad de utilizar diversos géneros, diversos instrumentos como la poesía, como la pintura, el color, el sonido, pero siempre con la claridad de que vamos en busca de lo intangible, de lo invisible.

**Nota:** Todas las imágenes elaboradas en este capítulo son acervo del autor



**Figura 75**

*(El libro y la página)*

# Consideraciones Finales

conclusiones

## I

### El acto invisible relacionado con el acto de producir fotogramas

Al iniciar este apartado tengo que reflexionar acerca de algunos conceptos que *Denis Roche* argumenta a favor del acto fotográfico

El nos dice que aun hoy en día nos encontramos en la vieja querrela de la imitación o no de la naturaleza, que es necesario ver más de cerca el momento en el que la acción tiene lugar y no en el producto de esta, después nos hace una pregunta:

*¿Con que puedo relacionar una  
fotografía una vez tomada?*

Mi respuesta al respecto á sido clara a lo largo de esta investigación:

Una fotografía solo tendría que ver con la fotografía.

Posteriormente sigo reflexionando y asiento que no basta con ver más de cerca el momento de los hechos, inclusive no basta con ver el suceso en el momento en que ocurre, es necesario ser parte de él, estar por y dentro del fenómeno visible en tanto que:

Lo invisible no es solo una imagen producida por un acto, es ante todo un verdadero acto. **Una imagen acto** dentro de la cual confirmamos positivamente nuestra hipótesis inicial:

Si se puede llevar a cabo una fotografía sin el aparato fotográfico, sin el negativo y además también porque no, sin material exclusivamente fotográfico, solo recuérdese el caso del collage, ó, el de los fotogramas, sin mencionar claro esta el de los libros alternativos, que precisamente de libros tienen muy poco o casi nada.

De igual modo diremos que lo que verdaderamente identifica a lo invisible de lo visible no es la semejanza con el objeto, ni la apariencia del objeto, quizá ni el objeto mismo.

Su identificación tiene que ver con todo un descubrimiento de *evocaciones* cuyo resultado final es una actitud de afirmación sobre la cual añadimos:

**Lo importante en lo invisible es el convencimiento de otras formas de percibir la realidad, lo real.**

Porque en este ver *a través de...* se maneja ya una lectura intencional hacia otros modos operandis de la cotidianidad en tanto que, la mirada llevada a lo invisible nos dice:

Lo real no es siempre lo que esta delante de la cámara, ni detrás, lo real es una convención social que nos limita en tiempo/espacio y que nosotros mediante la fotografía experimental contradecimos para llegar a entender el valor del acto mismo de producir imágenes. El valor de nuestras imágenes y de su búsqueda.

Una actitud a-fotográfica que se encuentra en la coyuntura de tres percepciones que son:

- Nuestras imágenes
- Las imágenes de los otros
- La imagen del mundo

En el primer caso va implícita la experiencia individual, esto quiere decir que la relación entre lo que vemos y vivimos es siempre más fuerte que las normas de los aparatos, porque es nuestra vista la que se inserta en las cosas y se vuelve otra cosa.

Son nuestras imágenes las que tratan de ordenar los hechos vividos, llamémosle a esto “presentación”

Presentarnos en el paso vital de uno o más tiempo.

En el segundo caso, “las imágenes de los otros”, sería cuando ya no confirmamos nuestra presencia en el evento, cuando simplemente damos conocimiento de que existió dicho evento, dicho lugar, equis personaje, etc.

La imagen llega ya de segunda mano, de segunda lectura y hay un cambio terminológico, ya no es presentación ahora es representación de...

En el último caso las imágenes ni son de nosotros, ni son de algo que nos haya tocado vivir, son imágenes de una realidad más grande, más diversa, que tratan de fijar en nuestra mente un tiempo general, simplemente piense en una fotografía de las del 11 de septiembre, es por demás evocativa pero general para aquellos que no estuvimos ahí

A lo que voy es, las imágenes no son una sola imagen y su significado depende del tiempo/espacio en que están manejadas ante el espectador, por eso quizá no es posible ejecutar imágenes chamánicas o rupestres, porque hemos dividido todos los campos perceptivos y finalmente lo que hacían el mito y el rito era eso, unir todas las puntas de la existencia y llamar a un orden superior

En nuestro caso nuestro orden superior sería la reflexión, la autorreflexión, donde contradictoriamente me veo viendo y me siento sintiendo.

De esto último me gustaría escribir un poco más, porque creo que después de un ejercicio de investigación, es difícil entender que sentido tendría involucrar aquí una serie de sentimientos cuyos razonamientos si es que los buscásemos pues la verdad pude que ni los tengan, tómese en cuenta que estamos hablando de manera subjetiva, por lo mismo yo concluyo al respecto que en un inicio y en buena parte del ejercicio práctico mi sensación como creador fue un tanto fría, me sentía vacío y lleno de referencias hacia objetos que otros miraban, por eso elegí los fotogramas, por eso me empeñé en ser parte de la imagen experimental

La búsqueda no de objetos, ni de personajes, si no de un espacio íntimo al cual acudir con mi mirada, con esa angustia que al final me vuelve a remitir a lo pictórico, a la poético

El caso ontológico de la imagen

Entonces ¿esto no sería una contradicción?

La respuesta la dejo abierta, lo que yo saco de ella es que el resultado no es la imagen de algo, si no el proceso de ese algo ya vivido, todo ese ensayo acerca de la mirada, de lo mirado visto ahora en el extremo opuesto, quiere decir ¿quien me mira a mi?

E ahí lo paradójico de la acción y la respuesta que voy desatando al final resulta más incierta, uno se mira a través de las *presencias*, si, pero también se mira a través de las *ausencias*, de las negaciones, de aquello que no esta más en nuestra imagen, puede ser una huella, una mancha, puede ser un sentimiento, un pensamiento.

Lo invisible también tiene que ver con los sentimientos, con lo indefinido de eso que nos provoca arrimar los dedos por sobre el cristal de una ventana, pasar la mano entre la lluvia, entre el viento, sin saber a ciencia cierta que fue lo que ocurrió.

Acción empírico-cognitiva que se transforma rápidamente en una acción icónico - cognitiva a partir de la cual el individuo se representa como centro del universo.

Esto último se puede sustentar en la aparición de las manos negativas y en los discos pulverizados encontrados en las cuevas de *Altamira* y *Lascaux* entre otras.

Punto y a parte vamos a proponer tres elementos más, en función no de su aparición si no de la importancia que les he otorgado a lo largo de este trabajo:

1. Las técnicas de reproducción
2. Los aparatos técnicos
3. Los medios de producción

El primer caso nos mostró la incógnita de cómo representar una situación que no veo, ó, un fenómeno que no percibo de manera directa, algo irrepresentable, irreconocible.

Una visión que definí a lo largo de este escrito como: el estado antropológico de lo invisible

*La poética del acto que nos dice:*

Si se quiere comprender en que consiste la originalidad de la imagen, obligatoriamente hay que ver el proceso más que el producto y esto a su vez quiere decir que se tome en cuenta no sólo las modalidades técnicas de la formación de la imagen, si no también por extensión el gesto de la mirada sobre el objeto; el gesto de la mirada sobre el signo.

Un gesto del cual yo concluiría que no se hace ni por el objeto, ni por el signo, más bien se genera ante la duda del modelo, del molde. Y aquí recuérdese pues que nuestro modelo es la luz artificial, el factor lumínico que no tiene una forma propia, ni un espacio definido.

### III

#### Lo invisible

Es un convención imaginaria que al despojarse de la cámara modifica su condición bidimensional y va en busca de la tridimensionalidad del objeto.

Triple relación donde inferimos que la técnica para representar lo invisible esta intimamente ligada a la simultaneidad y a la transparencia.

No visibilidad a partir de la cual se cuestiona el aparato fotográfico no desde el punto de vista óptico sino más bien desde el punto de vista humano y sensitivo

Un cuestionamiento en el cual se plantea que si bien la cámara capta la imagen natural del mundo, esta nunca estará modificada como tal, es decir, una "nube" captada por una cámara ya no es una nube pero si una representación de una nube.

Extraña tensión donde se vuelve a hallar la luz como acción a distancia, y no ya reducida a la acción de contacto o en otros términos, concebida como podrían hacerlo quienes no ven.

Dicho de otra forma, la visión recupera su poder de manifestar, de mostrar más que la mera vista...

Un acto de reconocimiento donde ya no se trata de hablar sobre el espacio y sobre la luz, si no de hacer hablar al espacio y a la luz que están ahí.

Sin embargo, si lo que veo es lo que ocurre y lo que ocurre se ve por mis ojos y no en mis ojos entonces cabe la posibilidad de que estemos viviendo dos momentos a parte, dos situaciones que al colocarse frente a frente abren los derroteros en dos sentidos:

1. *Afirmar que todo es real*
2. *Negar que todo es real.*

Lo primero corresponde a fotografía realista y documental mientras que lo segundo se acerca tanto a la fotografía abstracta como la fotografía experimental (fotogramas, rayogramas, foto montajes, collage, etc)

No obstante aquí ocurre un cambio esencial: ahora ya no nos cuestionamos el porque de la imagen si no el como del acto que la crea, que la recrea.

La conciencia de la conciencia que nos dice que lo invisible no se encuentra cerca de la naturaleza, si no dentro de ella.

Esa misma naturaleza que para el desarrollo de mi proyecto ha generado tres preguntas fundamentales:

Uno. ¿hasta que punto puedo describir un objeto que no veo?.

Dos. ¿hasta que grado esa descripción del objeto no-visible puede ser fidedigna?

Y tres, si esa descripción se convierte en voluntad ¿Dónde queda el objeto no-visible?

Pensemos además que el problema se complica cuando ya no es un objeto el que buscamos si no un fenómeno que solo intuimos de manera individual

Un fenómeno cuyo rango de acción tiene que ver con la sombra, con el vacío, con la saturación, todo aquello que es informe y que nos dice:

- Lo invisible no tiene forma ni apariencia definida,
- Lo invisible esta liberado en el espacio absoluto y en el espacio finito.
- Lo invisible no es el libro ni el fotograma si no la acción que nos conduce a estos dos elementos.

Realidades formadas a partir de imágenes experimentales cuya presencia añade:

1) Miramos en lo invisible para revelar lo visible del libro conceptual y viceversa

2) Miramos a lo invisible como una acción retomada a partir de los fotogramas y en la cual todo lo que hay que ver fue mirado por el alejamiento acercamiento respecto del molde y del sujeto.

3) Expusimos lo invisible a través de la forma del libro conceptual, es decir, de la tridimensionalidad que se resuelve por la acción simultanea de tocar, de detener la imagen y volverla a formar

Y aquí voy a corregir una idea básica en el sentido de que habíamos dicho que no buscábamos construir un objeto, ó, una imagen objeto, la búsqueda en realidad siempre estuvo enfocada hacia la exposición de otras formas de percibir la realidad

No obstante en ese transcurrir de los fotogramas al libro alternativo surge la contradicción de que lo invisible es visible y viceversa.

Dicho en otros términos:

- Lo invisible como acción siempre va a tener que ser contenido si es que se le quiere hallar
- Lo invisible como acción siempre tendrá que tener un recipiente si es que se le quiere nombrar
- Y si se le quiere prolongar va a requerir de mostrarse en el mismo tiempo y espacio a la vez

## IV

### Lo invisible

#### Dentro del libro conceptual

Entonces ¿cual es la diferencia entre lo invisible de los fotogramas y lo invisible del libro conceptual?

- Que uno es imagen y otro es acción.
- La imagen invisible de los fotogramas se vuelve visible en relación a la impresión
- La acción invisible dentro del libro conceptual se vuelve visible en función de la luz y de la posición de las imágenes.
- El acto invisible se vuelve objeto en función del espacio que ocupa, de la forma del recipiente que lo contiene, por ejemplo un cilindro, un cubo, una cubeta, etc.

El acto invisible dentro del libro conceptual es efímero no obstante puede volverse a repetir, en cambio la imagen invisible de los fotogramas es permanente pero no se puede volver a repetir, si se quiere llevar a cabo tendrá que ocurrir en otra superficie y bajo otras circunstancias técnicas.

Ahora bien, yo considero pertinente aclarar también que en definitiva no vamos a medir lo invisible por su grado de visibilidad y viceversa es decir:

No vamos a nombrar lo invisible en función de la nitidez de lo que veamos. aquí no se trata de construir situaciones ópticas o imaginarias, lo que en verdad dejamos ver es un proceso, una circunstancia que como ya he venido mencionado antes puede ser positiva o negativa, puede ser definitiva o efímera.

Luego, lo que sucede en el libro conceptual no es ni lineal, ni técnico, ni lúdico, lo que realmente sucede en el libro conceptual esta enlazado con cierta visión mágico cognitiva cuya función no se refiere solo al hecho de presentar un suceso o un fenómeno, si no que va más allá y nos pone en entre dicho esa relación que normalmente damos por sentada cuando elaboramos una representación del mundo que habitamos en tanto que:

Lo importante de lo invisible no es representar los objetos si no ver a través de ello, tal como ocurrió con el Gran Vidrio de *Duchamp* o con las primeras manifestaciones de la fotografía.

La no-visibilidad de la realidad dentro de la cual podemos afirmar finalmente que el objeto si aporta conocimiento y así mismo el objeto es conocimiento cuando quien lo busca tiene que introducirse en él a través de algún sentido: Vista, olfato, tacto.



## Bibliografía

- ALTESOR, Homero.  
Cosmologías de Minkowski a Merleau-Ponty. 2ª ed.  
Argentina. Ed Biblos . 1999. 143 pp.
- A Century Of Artists Books. 2ª ed.  
Estados Unidos.  
The Museum of Modern Art . 1994. [4 pp]
- BARTHES, Roland.  
La cámara lúcida.  
7ª ed.  
España. Paidós. 1999.  
207 pp.
- BALLESTERO, Manuel.  
El devenir y la apariencia.  
2ª ed.  
España. Anthopos, 1985,  
133 pp.
- BERGIER, Jacques.  
Los libros condenados.  
2ª ed.  
España. Plaza & Janes. 1973. 131 pp.
- BOURDIEU, Pierre.  
La fotografía un arte intermedio, 2ª ed,  
México. Nueva Imagen, 1979, 180 pp.
- CARRIÓN, Ulises.  
El arte nuevo de hacer libros. 2ª ed.  
México. El Archivero. 1988.  
[10 pp.]
- CASTILLO OREJA Miguel.  
RONCERO, Rafael.  
La fotografía sin cámara.  
2ª ed.  
España, Comunidad de Madrid, 1994.  
180 pp.
- COMBALIA DEXEUS, Victoria.  
La poética de lo neutro.  
2ª ed.  
España. Anagrama. 1975.  
135 pp.
- COSTA SEGALES, Joan.  
La fotografía entre sumisión y subversión.  
2ª ed.  
México. Trillas. 1991.  
171 pp.
- CHATEAU, Jean.  
Las fuentes de lo imaginario.  
1ª edición en español.  
España. Fondo de Cultura Económica.  
1976, 345 pp.
- DELEZUE, Gilles.  
La imagen tiempo.  
2ª ed.  
España. Paidós Comunicación. 1986.  
391 pp.
- DUBOIS, Philippe.  
El acto fotográfico.  
2ª ed.  
España. Paidós Comunicación. 1994. 187  
pp.
- DUCHAMP, Marcel.  
Escritos Duchamp du singe.  
2ª ed.  
Argentina. Gustavo Gil,  
1978, 254 pp.
- ESCOLAR, Hipolito.  
De la escritura al libro.  
2ª ed.  
España. s.e. 1976. [98 pp.]

El libro de artista.

Argentina.

Museo Molino de Papel. 1997. catálogo.

[4 pp.]

FLUSSER. Vilem.

Hacia una filosofía de la fotografía.

2ª ed.

México. Trillas. 1978. 78 pp.

GARCÍA PONCE. Juan.

La aparición de lo invisible.

2ª ed.

México. Siglo Veintiuno Editores. 1972.

120 pp.

HUBERMAN. Georges.

Lo que vemos lo que nos mira. 2ª ed.

Argentina. Ed Manantial. 1977, 175 pp.

KARTOFEL. Graciela.

MARIN. Manuel.

Ediciones de v en artes visuales.

2ª ed.

México. UNAM. 1997.

102 pp.

KEPES. Gyorgy.

El lenguaje de la visión.

2ª ed.

Argentina. Ed Infinito. 1969. 76 pp.

KRAUSS. Rosalind.

Lo fotográfico.

2ª ed.

España, Gustavo Gil, 2002. 237 pp.

LYONS. Joan.

Artists' Books: a critical anthology and sourcebook.

2ª ed.

Estados Unidos. Ed Peregrine Smith Books.

1985. 269 pp.

LÓPEZ CHURRUA. Osvaldo.

Estética de los elementos plásticos.

2ª ed.

s.p. Ed Labor. s.f. 153 pp.

MANZANO. Daniel.

Introducción a los libros de artista.

México. UNAM. s.f. [9 pp.]

MARTÍNEZ CONTRERAS. Jorge.

Sartre la filosofía del hombre. 2ª ed.

México. Ed Siglo Veintiuno.

1980. 455 pp.

MERLEAU-PONTY. Maurice.

El ojo y el espíritu.

2ª ed.

España, Paidós, 1985.

80 pp.

MERLEAU-PONTY. Maurice.

Lo visible y lo invisible.

2ª ed.

España, Ed Seix Barral, 1970,

357 pp.

MICCINI. Eugenio. Liber.

Italia. s.e. 1980. catálogo. [8 pp.]

MUNARI. Bruno.

¿Cómo nacen los objetos?.

2ª ed.

España. Gustavo Gil. 1985. 240 pp.

Notas. Notitas y comentarios: Publicaciones recientes y no tanto---. 15 pp.

PAZ. Octavio.

Apariencia Desnuda.

2ª ed.

México, Ed Era. 1978.

187 pp.

- PARIS, Jean.  
El espacio y la mirada.  
2ª ed.  
España. Ed Taurus. 1967.  
379 pp.
- POUND, Ezra.  
Los caracteres de la escritura china como medio poético. 2ª ed.  
México. Ed Molino de Viento. 1980.  
57 pp.
- Páginas de imaginaria. México.  
Casa Universitaria del libro 1995, catálogo  
[14 pp.]
- RENAN, Raúl.  
Los otros libros.  
2ª ed.  
México. UNAM. 1988. 26 pp.
- ROMAN, Gubern.  
La mirada opulenta.  
2ª ed.  
España. Gustavo Gil.  
1986. 83 pp.
- RUBERT DE VENTOS, Xavier.  
El arte ensimismado.  
62ª ed.  
España. Ed Nexos, 1991,  
140 pp.
- SANCHEZ REYNA, Ramón.  
El libro alternativo: exposición en el MAC.  
México. Revista *Porque*. miércoles 4 de  
junio de 1997, 2 pp.
- SHARF, Aaron.  
Art and photography.  
2ª ed.  
Inglaterra, Peguin Books, 1986, 315 pp.
- SMITH, Keith A.  
Structure Of The Visual Book. 2ª ed.  
Estados Unidos.  
Visual Studios Workshop. 1984. 7 pp.
- SOUGEZ, Marie-Loup.  
Historia de la fotografía.  
2ª ed.  
España. Ed Cátedra. 1981.  
267 pp.
- SPITZING, Gunter.  
Fotogramas. 2ª ed.  
España, Parramon Ediciones. 1978. 100 pp.
- STALBERGER HELMER, Roberta.  
China puppets. 2ª ed.  
Estados Unidos, Ed Celeste. 1984. 100 pp.
- STEZER, Otto.  
Arte y fotografía.  
2ª ed.  
España, Gustavo Gilli.  
1981, 284 pp.
- TURCIOS VAQUERO, Joaquín.  
Maestros subterráneos.  
2ª ed.  
España, Ed Celeste. 1995.  
104 pp.
- VERDI, Franco.  
The eras of the artists' book.  
Italia. s.e. 1980.  
[ 8 pp. ]
- YATES, Steve.  
Poéticas del espacio.  
2ª ed.  
España, Gustavo Gili. 2002 311 pp.